



Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Ciencias de la Información

Máster Universitario en Comunicación Social

Trabajo Fin de Máster

¿Empoderamiento o Maquillaje?

**“La representación social de la mujer en la ficción digital
de Netflix”**

Almudena Sarriá Urquidi

Tutora: Margarita Márquez Padorno

12 de septiembre de 2020

“Abandonar el ámbito de las ideas recibidas requiere un esfuerzo, y además puede ser entendido como una provocación”

Dolores Juliano ¹

1. Citado en: N. Varela (2013). El feminismo para principiantes: 299

SR. COORDINADOR DEL MÁSTER EN COMUNICACIÓN SOCIAL

ANEXO I: DECLARACIÓN DE NO PLAGIO

D./Dña. **ALMUDENA SARRÍA URQUIDI con NIF 50775095-L**, estudiante de Máster en la Facultad de CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN de la Universidad Complutense de Madrid en el curso 20 -20 , como autor/a del trabajo de fin de máster titulado, “**¿EMPODERAMIENTO O MAQUILLAJE? LA REPRESENTACIÓN SOCIAL DE LA MUJER EN LA FICCIÓN DIGITAL DE NETFLIX**” y presentado para la obtención del título correspondiente, cuyo/s tutor/ es/son: **MARGARITA MÁRQUEZ PARRONDO**

DECLARO QUE:

El trabajo de fin de máster que presento está elaborado por mí y es original. No copio, ni utilizo ideas, formulaciones, citas integrales e ilustraciones de cualquier obra, artículo, memoria, o documento (en versión impresa o electrónica), sin mencionar de forma clara y estricta su origen, tanto en el cuerpo del texto como en la bibliografía. Así mismo declaro que los datos son veraces y que no he hecho uso de información no autorizada de cualquier fuente escrita de otra persona o de cualquier otra fuente. De igual manera, soy plenamente consciente de que el hecho de no respetar estos extremos es objeto de sanciones universitarias y/o de otro orden.

En Madrid, a 12 de SEPTIEMBRE de 2020

Fdo.:

DocuSigned by:
Almudena Sarria
16FDEC8487C74B9...

Esta DECLARACIÓN debe ser insertada en primera página de todos los trabajos fin de máster conducentes a la obtención del Título.

Resumen

¿La cultura imita la realidad o la realidad imita la cultura? Esta paradoja nos invita a reflexionar sobre la influencia de las representaciones culturales en la sociedad, en la que se basa la investigación, que se enmarca en un momento de transformación de la industria televisiva, sumado al extenso alcance social que ha logrado el movimiento feminista entre la población española actual, que lleva a interrogarse sobre: ¿qué tipo de personajes femeninos protagonizan las ficciones audiovisuales contemporáneas? o ¿ante qué referentes se identifican las nuevas generaciones de mujeres?; en definitiva, se orienta en estudiar cuál es la representación social de la mujer que se está presentado en la etapa digital.

Descriptores: mujer; representaciones sociales; feminismo; Netflix; ficción televisiva; etapa contemporánea.

Abstract

Does culture imitate reality or does reality imitate culture? This paradox invites us to reflect on the influence of cultural representations in society, on which the research is based, which is framed in a moment of transformation of the television industry, added to the extensive social reach that the feminist movement has achieved among the current Spanish population, which leads to the question of: what kind of female characters are the protagonists of contemporary audiovisual fictions? or what referents do the new generations of women identify with?; in short, it is oriented towards studying what is the social representation of women that is being presented in the digital stage.

Keywords: woman; social representations; feminism; Netflix; television fiction; contemporary period.

Índice

Capítulo 1: Introducción a la investigación

1.1 Introducción.....	6
1.2 Justificación de la investigación.....	8
1.3 Glosario de vocabulario y conceptos del feminismo.....	10
1.4 Objeto de estudio material.....	13
1.5 Objeto formal.....	13
1.6 Objetivos de la investigación.....	14
1.7 Metodología.....	15
1.7.1 Definición del universo de estudio y la muestra.....	16
1.7.2 Modelo de análisis.....	18
1.7.3 Propuesta de ‘Sistema de variables y categorías para el análisis’.....	19
1.7.4 Propuesta de ficha de registro.....	30

Capítulo 2: Marco teórico

2.1. La lucha civil de las mujeres durante la etapa contemporánea.....	39
2.2 Acercamiento teórico al concepto de estereotipo y la identidad de género.....	40
2.3 La construcción social de la feminidad y masculinidad desde la ficción televisiva.....	42
2.4 La ficción televisiva en la etapa de las plataformas digitales y la cultura <i>mainstream</i> ...	47

Capítulo 3: Análisis e interpretación de resultados

3.1 Las características narrativas de <i>Las Chicas del Cable</i> (2017), <i>Élite</i> (2018) y <i>Alta Mar</i> (2019)	50
3.2 La representación física de los personajes femeninos y masculinos en la ficción digital.....	52
3.3 La representación psicológica de los personajes femeninos y masculinos en la ficción digital.....	55
3.4 La representación social de los personajes femeninos y masculinos en la ficción digital.....	57

Capítulo 4: Conclusiones.....	62
--------------------------------------	-----------

Capítulo 5: Bibliografía.....	65
--------------------------------------	-----------

Capítulo 1: Introducción a la investigación

1.1 Introducción

La investigación se focaliza en analizar **cuál es la representación de la mujer en la ficción televisiva actual** tomando como objeto de estudio **el catálogo de series españolas originales de la plataforma digital Netflix producidas entre el 2017 y el 2019**. El interés del análisis reside en interrogarse acerca de qué tipo de personaje femenino protagoniza las ficciones audiovisuales contemporáneas, en un contexto donde el movimiento feminista ha logrado un alcance social amplio y transversal entre la población española: casi el doble de mujeres que hace cinco años, menores de 25, se consideran a sí mismas ‘feministas’ (El País, 2019) ²

Los medios de comunicación, el cine y la ficción televisiva son **‘agentes socializadores’**, transmisores de estereotipos que naturalizan discursos, valores, normas y creencias ante el espectador; dicha hipótesis, planteada por R. Mancinas y N. Morejón (2012), señala la relación directa entre la percepción que el espectador tiene sobre el mundo y las imágenes que visualiza en una pantalla. **La influencia de la televisión sobre la construcción de la identidad del espectador**, trasladada a la época contemporánea, plantea el interrogante de qué tipo de representaciones (tramas y personajes) se están construyendo para las plataformas digitales, en un momento donde el feminismo ha resurgido como un gran movimiento transformador del rol de la mujer hoy en día.

La socialización del individuo a través de los medios de comunicación forma parte del paradigma de estudio que entiende al ser humano como producto de la cultura y del contexto social en el que convive; desde esta perspectiva, el movimiento feminista aborda la **diferencia conceptual entre ‘sexo’** -órganos reproductivos del hombre y de la mujer- y **‘género’** -construcción social y cultural que define las características emocionales, afectivas e intelectuales, así como los comportamientos que la sociedad asigna como propios del hombre o de la mujer- (S. Berbé, 2004), combatiendo los estereotipos que la cultura popular ha asentado en el imaginario social, a partir de la representación de patrones y modelos repetidos a lo largo de la historia.

2. Visto en la web, El País: “El feminismo es cosa de las jóvenes (y de sus abuelas)” (2019): <https://bit.ly/35gmTIX>

Si bien en la actualidad el debate sobre cuestiones de género está más presente en los medios hegemónicos, el movimiento feminista corre sin embargo el **riesgo de ver desvirtuada su razón de ser** víctima de una confusión cada vez más común: considerar “feminista” todo aquello que guarde una mínima relación con el ‘género femenino’, tal como expresa Bell Hook (2000). Esta problemática podría entrecerirse en el proceso que sirvió para la promoción de “Las chicas del cable” (2017), donde tanto la plataforma *Netflix* como los medios de comunicación hicieron uso de la etiqueta ‘feminista’ para presentar dicho contenido ante el público; cuestión que se abordará en la presente investigación a fin de esclarecer si dicha estrategia resulta consecuente o se trata, por el contrario, de un intento de explotación comercial aprovechando la coyuntura del auge del movimiento feminista.

Partiendo del objetivo señalado -observar qué tipo de personaje femenino se representa en las nuevas plataformas- se ha seleccionado como **objeto de estudio** el conjunto de **series españolas producidas para la plataforma digital Netflix** porque permite abordar la cuestión sobre cuál es el modelo de ficción que se está produciendo desde el entorno digital en España, con el fin de identificar qué representación de la ‘feminidad’ y la ‘masculinidad’, respectivamente, está presente en las nuevas narraciones y se parte de la premisa planteada por Elena Galán (2001) (Tatiana Hidalgo-Mari, 2017: 293):

La mujer en los relatos convencionales sigue presentándose bajo los mismos tópicos y estereotipos, asociados, a menudo, al mundo de las emociones, la pasividad, la maternidad y la sexualidad, en entornos privados o íntimos como el hogar; mientras al hombre se le siguen otorgando, de un modo generalizado, atributos como el raciocinio, el liderazgo y la acción, apareciendo normalmente en espacios públicos (E. Galán, 2001:1)

Asimismo, cabe señalar que la investigación presente se sustenta sobre la **perspectiva teórica de la comunicación** porque las series se definen como productos comunicativos que acogen en sus narrativas representaciones concretas sobre la sociedad y finalmente las trasladan al público, que impactan e influyen sobre su imaginario social. Cabe mencionar, por último, que en el desarrollo de la investigación se tomarán como referencia las conclusiones obtenidas en **estudios anteriores donde se haya analizado la representación de la mujer en la ficción**, a fin de contrastar las diferencias entre las obras audiovisuales producidas para la televisión y las creadas para el nuevo entorno digital. También se adjuntará un **glosario de conceptos feministas** clave con la pretensión de ofrecer una perspectiva rigurosa en el desarrollo del análisis, tratando de hacer frente a los prejuicios construidos en torno a la perspectiva de género.

En resumen, y atendiendo a la responsabilidad de los medios de comunicación a la hora de perpetuar los estereotipos a través de la cultura popular que venimos señalando, se reafirma **la necesidad de investigar y cuestionar las representaciones que aparecen en la ficción televisiva actual, demostrando si realmente, aunque el paradigma audiovisual haya mutado en paralelo a la evolución de la sociedad, se continúa trasladando a un público cada vez más joven la misma mirada hegemónica sobre la construcción del género.**

1.2 Justificación de la investigación

La presente investigación resulta pertinente en tanto que ahonda sobre una cuestión de actualidad preguntándose **desde qué mirada se abordan las nuevas ficciones creadas para el entorno digital.** Así, es preciso observar si la transformación del paradigma audiovisual ha calado también sobre los propios contenidos producidos para *Internet*, identificando qué modelos de representación están presentes y si estos son más arriesgados, plurales y diversos que los de la televisión convencional (B. G^a de Garay, 2009), ya que las imágenes que el público recibe a través de la pantalla determinan su proceso de socialización.

El objetivo del trabajo reside por tanto en conocer **cuál es la representación de la mujer en las nuevas ficciones televisivas** en un momento donde la reivindicación por la igualdad de derechos y la erradicación de cualquier tipo de discriminación por cuestión de sexo se ha visto firmemente acrecentada a lo largo de la última década. De esta manera, tal como propone la autora B. Zecchi en “La Pantalla Sexuada” (2014), se pretende desde el diálogo crítico entre la teoría feminista y la práctica cinematográfica **identificar cuáles son las dinámicas utilizadas por el cine para desapropiar lo femenino y universalizar lo masculino.**

Tradicionalmente en los medios de comunicación la masculinidad y la feminidad han sido representadas desde una mirada estereotipada que ha perpetuado la misma imagen sobre cada sexo entre el público. Tal como recoge el “Centro de Investigación Social, Formación y Estudios de la Mujer” (1992) es fundamental desmentir la mirada androcentrista y cuestionar los estereotipos que están presentes en los relatos de ficción, utilizados como recurso narrativo, porque perpetúan la representación generalizada sobre un determinado grupo social (la mujer) y los prejuicios que el público pueda tener sobre ese colectivo retratado.

En un contexto en que la industria televisiva se ha transformado con la irrupción de las plataformas en *streaming*, al final de la década de los 90 en Estados Unidos, dejando de ser un medio lineal para convertirse en un catálogo multimedia adaptado al perfil de cada

espectador; las plataformas digitales han conseguido romper con la hegemonía de las grandes cadenas de televisión, posicionándose como competidoras directas en el mercado, además han provocado cambios estructurales dentro del sector audiovisual, que han posibilitado que las propias plataformas produzcan sus propios contenidos y que se desliguen del sistema tradicional de financiación, basado en la publicidad, para virar hacia el pago de una cantidad por parte de los usuarios a cambio del consumo de los contenidos deseados.

Todas estas transformaciones acontecidas en la industria de la televisión no solo han disparado el consumo de las series producidas para el medio *online* sino que han revalorizado los contenidos de ficción: según un estudio de la consultora “Juniper”, el mercado de la televisión digital online facturó 64.000 millones de dólares en 2017; en 2022 esa cifra será casi el doble ³. La industria española de entretenimiento a pesar no tener una tradición de pago por consumir la televisión, como en la cultura anglosajona, también se ha visto afectada por el modelo de negocio digital que ha causado la fragmentación de la audiencia entre las distintas pantallas, al mismo tiempo que el consumo de los contenidos digitales cada vez es más individualizado en los hogares españoles, según informa la consultora “P.W.C”, lo que supone una ruptura con el hábito de reunir a toda la unidad familiar frente al televisor ⁴.

Asimismo, el tema sobre la representación de la mujer es un objeto de estudio muy recurrente en el paradigma de las ciencias sociales, desde la irrupción del feminismo en el ámbito académico en la década de los 60, la teoría feminista se ha esforzado en promover este tipo de investigación con el fin de cuestionar la mirada hegemónica sobre los sexos que está presente en la cultura popular. Esto va a permitir a la investigación contrastar los resultados con las conclusiones obtenidas en estudios anteriores, además de identificar posibles diferencias, en cuanto a la representación social de la mujer, entre las obras audiovisuales producidas para la televisión y las creadas para el entorno digital.

En definitiva, tomando como hipótesis principal - la ficción televisiva es un eslabón más en el proceso de socialización del individuo (más allá de la familia y la escuela) que sustenta las representaciones estereotipadas, respecto a la mujer y al hombre, presentes en la cultura popular; la investigación va a aportar un valor al campo de estudio sobre las representaciones sociales presentes en la ficción porque ofrece una mirada actualizada del tema, ubicándolo dentro del contexto digital.

3. Consultado en web, “El País”: “Las series dan un vuelco al mercado de la televisión” (2018): <https://bit.ly/2FpLMXt>

4. Consultado en el informe publicado por la consultora “PWC (España): “Perspectivas del sector de Entretenimiento y Medios 2019-2023”: <https://pwc.to/33apwcq>

Por esta razón se ha seleccionado como objeto de estudio las series españolas originales de *Netflix*, que han sido producidas de forma específica para ser emitidas desde una plataforma digital, porque permite abordar la cuestión sobre qué representación de la mujer está presente, hoy en día, dentro del ámbito de la ficción *online* en España.

1.3 Glosario

La investigación cuenta con un glosario porque permite esclarecer la confusión que existe en torno al pensamiento feminista y su terminología; se ha realizado una selección del vocabulario clave dentro del feminismo, que va a ser utilizado durante el análisis, abordando tanto la explicación como el contexto de cada concepto.

Androcentrismo: *visión del mundo que considera al hombre como medida de todas las cosas* (N. Varela, 2013) e identifica la mirada masculina como el punto de vista universal. El concepto fue utilizado por primera vez en la obra “The Man-Jade World or our androcentric culture” (1911) de C. Perkins - la autora identifica una cultura y un modelo de pensamiento centrados en el varón - el fenómeno del androcentrismo ha supuesto la invisibilidad de las mujeres y de las actividades femeninas en el transcurso de la historia (A. González, 2013), ha perpetuado un sistema de roles jerarquizado donde se valora más la posición del varón.

Estudios de la mujer: campo de estudio multidisciplinar que visibiliza el pensamiento y la teoría feminista (B. Hook, 2000), cuestiona la desigualdad entre el hombre y la mujer en todos los ámbitos de la sociedad. Esta rama de investigación surgió en la década de los 60 en las facultades estadounidenses cuando las pensadoras feministas advirtieron que la mujer como autora y objeto de estudio estaba ausente en la mayoría de las disciplinas *académicas* (A. Ferguson, 1999); de esta forma el movimiento social pasó a institucionalizarse con el propósito de rescatar del olvido el trabajo de teóricas feministas anteriores dando forma al corpus de la teoría feminista.

Feminismo: corriente de pensamiento en defensa por la igualdad de oportunidades y derechos entre hombres y mujeres que lucha por la erradicación de la violencia por cuestión de género. El feminismo surgió a finales del SXVIII, a los albores de la Ilustración, y pronto se formalizó como disciplina teórica para desmentir el ‘razonamiento naturalista’ que justificaba la discriminación social de la mujer; como explica S. Martín en su tesis “Concepto de género: desde las teorías feministas a las políticas públicas” (2014): desde Wollstonecraft hasta De Beauvoir se combatió la idea de que la mujer, por haber nacido como tal, estaba incapacitada a percibir los mismos derechos que los hombres. El feminismo es un movimiento para acabar con el sexismo (B. Hook, 2000) que se articula como filosofía

política y movimiento social (N. Varela, 2013) desde la toma de conciencia de las mujeres como grupo y colectivo frente a la opresión que sufren por parte de un sistema regido por la visión masculina (V. Sau, 2000).

Género: Simone de Beauvoir manifestaba en su obra “El segundo Sexo” (1949): No se nace mujer: se llega a serlo - siendo una de las primeras aproximaciones que se hicieron respecto al ‘género’ donde la autora identificó la capacidad de mediación de la cultura en la significación de cada sexo; sin embargo, el primero en utilizar de forma explícita el concepto fue Robert J. Stoller en su obra: “Sexo y género. sobre el desarrollo de la masculinidad y la feminidad” (1968) donde etiquetó la identidad sexual (género) como resultado del aprendizaje de los individuos. En 1975 la pensadora G. Rubin en “The traffic in women: notes on the “political economy” of sex” incorporó por primera vez el “género” a la teoría feminista, definiéndolo como una categoría de análisis que influía sobre la configuración del sistema social (S. Martín, 2014). Este el recorrido inicial hasta la actualidad donde el “género” es el concepto transversal en la teoría feminista, se entiende como la construcción social y cultural que define las características emocionales, afectivas e intelectuales, así como los comportamientos que la sociedad asigna como propios del hombre o de la mujer (S. Berbél, 2004). La autora Marta Lamas (2010) lo define como el conjunto de creencias, prescripciones y atribuciones que se construyen socialmente tomando la diferencia sexual como base, desde donde se especifican las obligaciones propias de cada sexo con una serie de prohibiciones simbólicas.

Machismo: es el discurso de la desigualdad (N. Varela, 2013) que promueve actitudes y creencias discriminatorias contra la mujer, se fundamenta sobre un ‘modelo de masculinidad’ construido que educa a los hombres en la cultura de la dominación y la violencia, dentro de ese imaginario la identidad y la razón de ser del hombre reside en la capacidad de ejercer control sobre los demás (B. Hook, 2000) para mantener el sistema basado en la hegemonía masculina.

Patriarcado: la significación etimológica del concepto recogida en la R.A.E (Real Academia Española) es: ‘territorio de la jurisdicción de un patriarca’, pero a partir del SXIX se comenzó a utilizar en sentido crítico para denunciar la hegemonía masculina (N. Varela, 2013) definiéndose como el modelo de organización política, económica, religiosa y social (D. Reguant, 1996) basado en el principio natural de desigualdad entre los sexos (función reproductiva que tiene cada uno) que deriva en un modelo de construcción de la identidad individual (Y. Prieto, 2012) y de las relaciones de género fundamentado en la autoridad del

hombre sobre la mujer (el nivel de autoridad se establece por el rango de edad en los varones) y justificándose como resultado de la propia naturaleza (A. González, 2013).

Perspectiva de género: es la mirada de la sospecha sobre una realidad desigual por razón de sexo (S. Martín, 2014) funciona como estrategia para detectar las situaciones donde las mujeres están en inferioridad de condiciones o subordinadas al sistema social; durante la celebración de la ‘Conferencia de Nairobi’ (1985), organizada por las “Naciones Unidas” en el contexto de conferencias sobre la mujer, se instó a los gobiernos a hacer uso de la perspectiva de género como herramienta para combatir la desigualdad social entre hombres y mujeres, a intervenir desde las esferas de poder cualquier contexto, ámbito y nivel de la estructura social que promulgase el sometimiento de la mujer.

Sexo: órganos sexuales propios del hombre y de la mujer, está es la definición recogida en la R.A.E (Real Academia Española), por ende, el sexo se refiere al total de las partes sexuadas del cuerpo humano que diferencian biológicamente al hombre y a la mujer.

Sexismo: métodos integrados dentro del sistema social que perpetúan la desigualdad por cuestión de género, en favor de la hegemonía masculina (V. Sau, 2000). La pensadora *Iris Young* identificó que el sexismo, el racismo y la homofobia son patrones de pensamiento que comparten un principio común y es la ‘repulsión’ hacia los modelos no hegemónicos, toman como base las diferencias (sexo, raza y orientación sexual) para construir identidades culturales que promulgan prácticas discriminatorias hacia las minorías (S. Martín, 2014).

Sufragio universal: es el derecho a voto de toda la ciudadanía, mayor de edad, independientemente de su sexo o condición. La obtención del sufragio universal fue una de las primeras reivindicaciones en la lucha por los derechos civiles de la mujer, surgió a finales del SXIX en Estados Unidos motivada por la abolición de la esclavitud; durante este periodo de tiempo cabe destacar la publicación de la “Declaración de Seneca Falls” (1848) - texto fundacional del sufragismo norteamericano -considerado el primer programa político feminista de la historia- (N. Varela, 2013) que dejaba por escrito la reivindicación de las mujeres de disponer de los mismos derechos civiles y jurídicos que los hombres.

Violencia de género: ejercer cualquier acto violento de forma específica contra la mujer, que pueda tener como resultado el daño físico, sexual o psicológico, inclusive las amenazas, la coacción o la privación de la libertad, tanto en la vida pública como privada; esta fue la primera definición oficial acordada desde el marco institucional, durante la convención de las Naciones Unidas’ en 1993, se identificó como un problema de salud pública, además de una violación expresa contra los derechos de la mujer. La violencia de género es el resultado directo del sexismo sistémico (B. Hook, 2000) que se ha ejercido a lo

largo de la historia para controlar y someter a la mujer, este tipo de violencia tiene sus raíces en la discriminación social (ausencia de derechos) (N. Varela, 2013) que sufren las mujeres en las distintas culturas y sociedades del mundo.

1.4 Objeto de estudio material

Formulación del problema

Ante la transformación del paradigma audiovisual con la digitalización del medio, cabe preguntarse qué referentes femeninos se trasladan desde las nuevas ficciones, sumado al creciente interés que despiertan las series de ficción entre el público en la actualidad, ya que títulos como “Las chicas del cable” (2017) han llegado a generar un impacto económico de alrededor de cinco millones ⁵. Es de tal relevancia la representación de los referentes en los medios y ficciones que en 2019 la *Unesco* alertaba de una gran desigualdad entre hombres y mujeres en la ocupación de ciertas áreas de trabajo como consecuencia de la falta de referentes y la presencia arraigada de estereotipos de género (El Confidencial, 2019) ⁶

En este punto diremos que la investigación se centra en reflexionar sobre las nuevas representaciones de género que están presentes en la ficción digital, para ello se propone una ficha de análisis para estudiar la cuestión, la cual ha sido elaborada a partir de aportaciones teóricas de la narrativa audiovisual y de los estudios de género, con la idea de que también pueda ser utilizada en un futuro.

Objetos de estudio

La representación de la mujer en las series de ficción de producción española emitidas desde la plataforma digital *Netflix* entre el 2017 y 2019

1.5 Objeto formal

La investigación se enfoca desde **la perspectiva teórica de la comunicación**, en cuanto a que estudia la influencia de las series de ficción -entendidas como productos comunicativos- en las representaciones sociales instauradas en la cultura. En concreto, se parte de la “Teoría Social de la Comunicación” que entiende la producción comunicativa como resultado de “las relaciones que existen entre la transformación en la comunicación pública y el cambio de las sociedades” (M. M^a Serrano, 2004: 17), de cara a conocer cuáles son las representaciones de género vigentes en el imaginario de la ficción televisiva actual.

5. Extraído de la investigación de D. Gavilán; G. M^a Navarro; R. Ayestarán; 2019: 368, que citan el informe, *Demand Expressions*, realizado por la consultora *Parrots Analytics* que evalúa el impacto que suscitan las ficciones digitales entre la audiencia, a partir de las descargas, los comentarios y los “me gusta”

6. Aparece citado en el artículo, “¿Es España el país más feminista del mundo?” (2019) en El Confidencial: <https://bit.ly/2DIZKn4>

Asimismo en **la investigación se va a trabajar desde la “perspectiva de género”** - la cual se enmarca en el **feminismo contemporáneo**- que surgió como herramienta para cuestionar las diferencias de género visibles en las sociedades, de acorde al objetivo propuesto en el trabajo, el cual se centra en conocer la representación social de la mujer en las nuevas ficciones digitales. Cabe decir que el feminismo contemporáneo se instauró a finales de los 60 con el movimiento “Women 's Liberation Movement” (WLM), que entendían el sistema de sexos condicionado a las clases sociales. Hasta el periodo de los años 80 momento en que el movimiento se diversifica en distintas posturas de pensamiento dentro del feminismo, de forma que en el siglo XXI se ha establecido una nueva generación de feministas, que se basan en las teorías aportadas por generaciones anteriores, y que proponen formas de organización adaptadas a la sociedad contemporánea y además cuestionan las relaciones de poder que continúan vigentes en la actualidad.

1.6. Objetivos de la investigación

La investigación presente responde ante unos **objetivos de tipo descriptivo** porque se enfoca en conocer cómo son las representaciones presentes en los relatos televisivos que se emiten desde las nuevas plataformas de consumo como *Netflix*; siendo necesario distinguir entre el objetivo general y los objetivos específicos del análisis.

Cabe recordar que la investigación se va a abordar desde la ‘perspectiva de género’ que reconoce las relaciones de poder establecidas entre los géneros, construidas culturalmente y constitutivas de las formas de ‘ser’ y de ‘actuar’ de los individuos en la sociedad (S. Gamba, 2008), basándose en la diferencia conceptual entre ‘sexo’- distinción anatómica y fisiológica entre hombres y mujeres- y ‘género’- construcción cultural que señala la identidad, los comportamientos y las cualidades emocionales / afectivas propias de cada género (masculino y femenino).

En referencia a lo expuesto, el **objetivo principal** de la investigación se focaliza en identificar qué representación de la mujer se está construyendo, en comparación a la del hombre, en el contexto de la ficción española actual, a partir de los personajes que participan en el relato y que funcionan como modelos de socialización ante el espectador.

Mientras que los **objetivos específicos** del proyecto, derivados del objetivo principal de la investigación, se orientan en conocer si la caracterización del personaje (ser real o imaginario que figura en una obra literaria, teatral o cinematográfica; R.A.E) responde ante una representación estereotipada que define cuáles son las **cualidades** (físicas, psicológicas y

sociales), el **rol** (papel o función dentro de la obra) y las **características narrativas de la serie** (género, tema, puesta en escena y temporalidad) en función de que sea hombre o mujer.

Conocer si **el perfil físico** que presenta el personaje, hombre o mujer, durante el relato se asocian a la imagen canónica sobre la ‘masculinidad’ y la ‘feminidad’, la cual identifica cuales son los atributos propios de cada género (masculino y femenino).

Conocer si **el perfil psicológico** del personaje, definitorio de su modo de pensar, de sentir y de actuar durante el transcurrir de la trama, responde ante una construcción estereotipada que diferencia entre las aspiraciones, los objetivos y los comportamientos propios de cada género (masculino y femenino).

Conocer si **el perfil social** del personaje, definido por las relaciones (familiares, amistosas o laborales) que establece con otros durante la trama, se guía por unas pautas de socialización convencionales que, en función de que sea hombre o mujer, definen cual es la actitud idónea ante las relaciones (extrovertido o introvertido), con quién debe relacionarse, la duración de los vínculos que establezca y el tema de las conversaciones.

Conocer si **el rol** (familiar, social o laboral) que ocupa el personaje dentro de la trama está condicionado por el hecho de que sea hombre o mujer guiado por una mirada androcentrista.

Conocer si las **características narrativas** (género, temática, nº de personajes masculinos y femeninos, puesta en escena y dimensión temporal del relato) del relato audiovisual responden ante una construcción estereotipada que define el universo específico en el que conviven los personajes.

1.7 Metodología

La metodología seleccionada para la investigación es **el análisis de contenido** porque ofrece una descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de la comunicación (B. Berelson, 1952). Esta técnica de análisis textual facilita la comprensión del proceso comunicativo, el cual tiene lugar en un contexto concreto donde la información se transmite de unos a otros para ofrecer unas representaciones sobre unos “objetos de referencia” (F. Bernete, 2013).

El análisis de contenido contempla una serie de procedimientos, presentes en cualquier investigación social, entre los que se hallan los siguientes:

- identificar **el objeto de estudio**,
- definir **la muestra**,

- diseñar el **sistema de indicadores, variables y categorías**, y
- elaborar la **ficha de registro** para la recogida de datos.

1.7.1 El objeto de estudio y la muestra de la investigación

En la investigación el **objeto de estudio** se identifica en **la representación social de la mujer**, preguntándose acerca de qué modelo de feminidad está presente en la ficción televisiva actual, en un momento donde el feminismo ha alcanzado un extenso reconocimiento social entre la población española. Dicho objeto de estudio va a ser analizado **a partir de los personajes que aparecen en los relatos audiovisuales seleccionados**, en tanto que **a través de sus figuras es posible conocer el modelo de ‘masculinidad’ y de ‘feminidad’ que se traslada al público actual**; asimismo, el estudio del personaje cinematográfico posibilita el logro de un amplio número de conclusiones acerca de la construcción del discurso fílmico (J.P. Pérez Rufí, 2015: 1)

Aunque en la ficción televisiva existe una tendencia a caracterizar a los personajes desde una perspectiva realista, dotándolos de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal (Casetti y Di Chio, p. 178), no debemos olvidar que nos estamos refiriendo a personajes y no a personas, tal como señala S. Chatman (1990) 2, siendo los primeros representación y no presentación de una realidad concreta. Por esta razón se ha decidido analizar a los personajes desde dos primas: **la perspectiva fenomenológica** de W. Dilthey, que entiende al personaje como persona, y **la perspectiva formal** de V. Propp, que entiende al personaje como rol.

Pero antes de comenzar con el análisis en sí mismo es necesario **identificar el universo de estudio de la investigación**, formado por el conjunto de documentos sobre los que se va a trabajar, los cuales deben ser: *pertinentes* (recoger información acorde a los objetivos), *exhaustivos* (su selección debe estar justificada), *representativos* (han de funcionar como muestra representativa del objeto de estudio) y *homogéneos* (deben contener elementos de la misma naturaleza); asimismo, el corpus de estudio se divide, a su vez, en unidades menores de análisis, según expone el modelo de V. Baca (1993), de forma que en la investigación se ha decidido trabajar con dos de ellas: **las unidades de muestreo y las unidades de registro**.

a. Las unidades de muestreo son el objeto material de la investigación, es decir, los documentos constitutivos del corpus o universo al que se referirán los resultados (F. Bernete, 2013, p. 243); esta categoría se refiere al medio desde donde se extrae la información necesaria para realizar el análisis, de forma, que en el trabajo presente se corresponde con **el catálogo de series disponible en la plataforma digital Netflix**. Sin embargo no se van a

estudiar todos los títulos disponibles en dicha plataforma, ya que resultaría casi inabarcable; por ello se ha realizado una selección con base en los parámetros concretos que abordamos a continuación:

Se han escogido **las series españolas** que hayan sido **emitidas entre los años 2017 y 2019**, porque nos interesa estudiar de forma específica la industria del entretenimiento en España durante la etapa más reciente. Asimismo, para concretar un poco más la muestra, se ha optado por aquellas ficciones que constituyan una **producción original de Netflix**, de cara a valorar el papel que juegan las nuevas plataformas digitales en la creación de contenidos. De la selección se han descartado las adaptaciones literarias, las series de animación y las miniseries, porque resulta importante que los títulos no sean demasiado artificiosos y que sus tramas se alarguen por los suficientes episodios. En definitiva, teniendo las pautas expuestas, se ha escogido como muestra representativa la primera temporada de las siguientes series, disponibles en el catálogo de *Netflix*: **Las chicas del cable (2017), Élite (2018) y Alta mar (2019)**.

b. Las unidades de registro, extraídas del universo de estudio, se corresponden **con los personajes que aparecen en las series seleccionadas**; cabe señalar que no se va a excluir el estudio de los personajes masculinos del análisis para evitar un posible sesgo en el resultado y obtener una **mirada poliédrica sobre la representación de género**.

La muestra se va a delimitar a determinados personajes, de manera que resulte representativa y extrapolable a todo el universo de estudio; bajo esta premisa se han considerado *unidades de registro* aquellos personajes que tengan asignados *roles principales* en la serie, esto es, que participen de forma directa en los acontecimientos de la trama. El primer paso para definir esta muestra será contabilizar el número de personajes principales de cada ficción, dato obtenido tras llevar a cabo un primer visionado.

Entre las series seleccionadas es posible contabilizar un total de 37 personajes -"Las chicas del cable" (13) + "Élite" (11) + "Alta mar" (13)- sin embargo esta no es la cantidad final con la que se va a trabajar en el análisis de contenido, sino que el tamaño de la muestra se obtiene a partir de **la calculadora del tamaño de muestras** ⁷ -método que calcula la cantidad representativa del total con la que trabajar en el análisis de contenido- por ello tras aplicar esta última operación, se revela que en la investigación la muestra final quedó reducida a un total de **34 personajes**.

1.7.2 Modelo de análisis

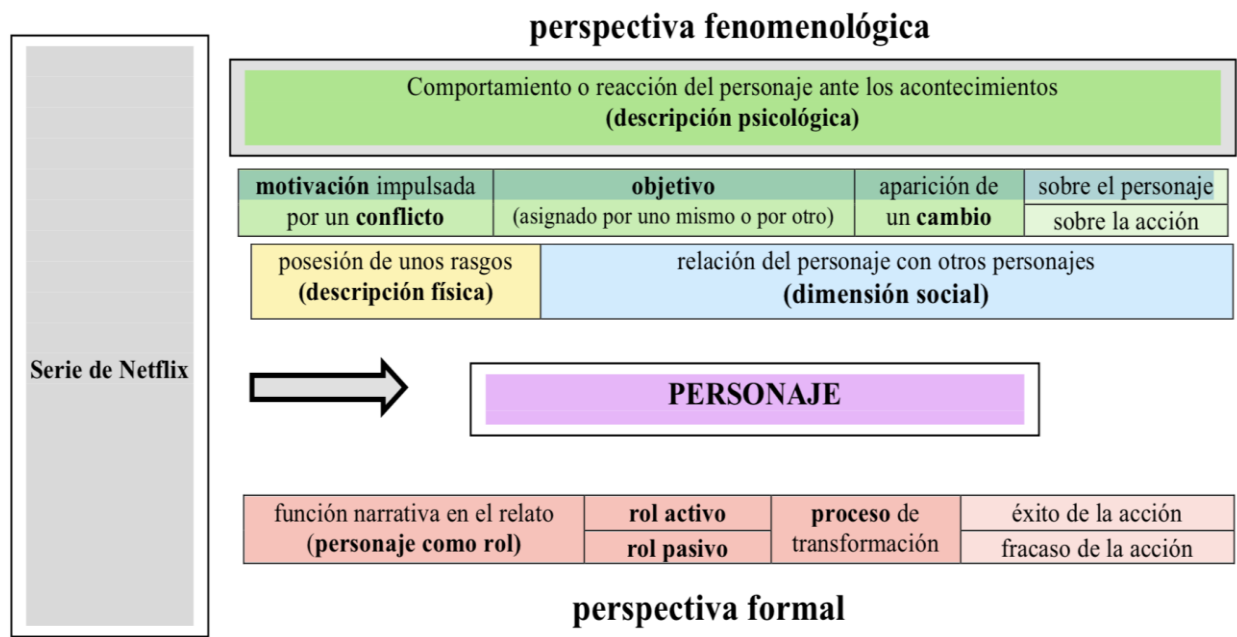


Figura 1: “Modelo de análisis” ⁸

7. La *calculadora de muestras* es una herramienta estadística que determina el tamaño de la muestra específica, en las ciencias sociales se trabaja con un nivel de confianza del 95% y un error muestral del +-5%.

8. Figura 1: ha sido elaboración propia.

1.7.3 Propuesta metodológica: *Sistema de Indicadores, Variables y Categorías*

El último paso antes de comenzar con la transcripción de los datos (trabajo de campo) consiste en diseñar el **Sistema de Indicadores, Variables y Categorías**, a partir del cual se crea la ficha de registro que va a ser utilizada en el análisis de contenido.

Para estructurar nuestro sistema de análisis se ha recurrido a investigaciones anteriores donde se aborde la misma cuestión -la representación social de la mujer en la ficción televisiva- con el objetivo de identificar qué metodologías se han utilizado e incluirlas en el esquema de nuestro trabajo. De toda la bibliografía consultada se han seleccionado las siguientes cinco investigaciones:

a. **“Cómo analizar un film de F. Casetti y F. Di Chio” (1990):** en la obra se detalla una guía completa para abordar el análisis de un film, proponiendo que en la película se atienda tanto a su narrativa como a sus características formales; del trabajo se van a tener en cuenta dos procedimientos metodológicos: el enfoque fenomenológico y el enfoque formal, permitiendo el diálogo entre ambos definir al personaje como unidad narrativa y como poseedor de unos rasgos psicológicos y sociales; asimismo se ha descartado “la perspectiva actancial” de J. Greimas porque no resulta interesante para los objetivos propuestos para el trabajo.

b. **“Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica” (2015) de J.P. Pérez:** el texto propone una metodología propia para el estudio del personaje cinematográfico, desde la revisión del trabajo de F. Casetti y F. Di Chio (1990) ya reseñado; de esta investigación se va a trabajar con algunas de las categorías que propone, como la referida a la biografía del personaje o a las relaciones sociales del personaje dentro de la narración.

c. **“Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva” (2006) y “Fundamentos básicos para la construcción del personaje para medios audiovisuales” (2007) de E. Galán:** las dos investigaciones se centran en estudiar la presencia de estereotipos en el proceso de caracterización de los personajes de ficción televisiva; de estos trabajos resultan interesantes las fichas que la autora propone de cara a analizar la figura del personaje y los temas/estereotipos que se repiten en la narrativa televisiva.

d. **“Nosotras y Vosotros según nos ve la Televisión” (1995) de Manuel M^a Serrano, Esperanza M^a Serrano y Vicente Baca:** el trabajo se centra en el análisis de la imagen de los hombres y de las mujeres que participan en los programas de televisión y en los *spots* publicitarios; de la investigación resulta especialmente interesante, a pesar de que no

trabaje con productos de ficción, el listado de *Variables y Categorías* que los autores utilizan para analizar dichos anuncios y programas

e. **“El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario” (2015) de M^a L. L. Gutiérrez y M^a T^a N. Gavilán:** el trabajo desarrolla un modelo interdisciplinar para el análisis de las series de ficción con el objetivo de definir la relación entre el personaje y el público, receptor de las representaciones que visualiza en la televisión; de este trabajo resulta especialmente interesante el apartado donde se expone el esquema de análisis para estudiar las características formales de la serie.

1.7.3.1 Los indicadores

En el sistema de análisis **los indicadores** son el grupo de variables de la misma naturaleza, los cuales van a ser definidos a partir de los objetivos propuestos para la investigación: conocer las cualidades, el rol y las características narrativas que representan al personaje en función de que sea hombre o mujer. En el análisis se va a trabajar con **cinco indicadores** en tanto que ofrecen una visión general sobre el proceso de caracterización del personaje, tanto desde su representación como persona como desde su posición narrativa.

Los **primeros tres indicadores** con los que se va a trabajar se han definido desde la perspectiva fenomenológica, que atiende a las características humanas que representan al personaje dentro de la narración. Para ello se ha recurrido al trabajo de E. Galán (2006), quien propone estudiar a los personajes desde la dimensión física, psicológica y social⁹. A partir de este esquema se han configurado **tres indicadores en el sistema de análisis**, donde cada uno se corresponde con una dimensión del personaje:

- A. Indicador del perfil físico** (aspectos que definen la imagen externa del personaje)
- B. Indicador del perfil psicológico** (aspectos que definen la personalidad y el carácter del personaje)
- C. Indicador del perfil social** (aspectos que definen la interacción del personaje con otros personajes, la cual puede suceder en un ambiente laboral, personal o íntimo)

9. La clasificación del personaje en una dimensión física, psicológica y social procede del ámbito literario, pero fue trasladado al contexto audiovisual por L. Egri en 1946 (E. Galán, 2007).

A este listado de indicadores se ha añadido el referido **al personaje como “rol” dentro del relato (perspectiva formal)**; lo que nos permite observar si la clase de acciones que desarrolla el personaje o el tipo de relaciones que establece durante la trama responden a una construcción estereotipada.

Y por último se ha decidido incluir un **indicador referido a las características narrativas y formales de la serie de ficción**, pues éstas también influyen en el proceso de caracterización del personaje, ya que existen elementos del discurso más allá de la trama que contribuyen a la construcción del personaje (J.P. Pérez, 2015, p. 546), tales como: **la puesta en escena, el contexto histórico, el punto de vista o la temporalidad del relato**, entre otros.

En resumen:

- A. Indicador del perfil físico del personaje**
- B. Indicador del perfil psicológico del personaje**
- C. Indicador del perfil social del personaje**
- D. Indicador del personaje como rol**
- E. Indicador de las características narrativas y formales de la serie de ficción**

1.7.3.2 Las variables y las categorías

Este segundo apartado se refiere a **las variables** (cada uno de los aspectos que definen en conjunto al indicador) y a **las categorías** (las opciones que se contemplan dentro de cada variable, las cuales deben ser *exhaustivas, exclusivas y precisas*), las cuales se estructuran en el siguiente orden:

(A) Grupo de variables y categorías del perfil físico: la identidad física constituye el soporte del personaje (Cassetti y Di Chio, 1998, p. 178); se define como un elemento relevante en su proceso de caracterización, porque puede influir sobre su comportamiento, es decir, algunos rasgos como la edad o el sexo pueden resultar decisivos en las decisiones que el personaje tome en el proceder de la trama.

Para definir este apartado se ha atendido a otros estudios previos, llegando a la conclusión de que en la mayoría de ellos se recurre a las mismas categorías a la hora de analizar la imagen que el personaje proyecta hacia el exterior: **el nombre, la edad, el sexo, el color de piel o la vestimenta**. El orden adoptado en el trabajo es el siguiente:

a. El nombre del personaje: identidad con la que es reconocido durante la narración, la cual se va a categorizar a partir del criterio anagráfico, propuesto por Cassetti y Di Chio

(1990), porque permite analizar si el personaje aparece con un nombre propio, un nombre colectivo o como un anónimo.

b. El sexo del personaje: se refiere al total de las partes sexuadas del cuerpo humano que diferencian biológicamente al hombre y a la mujer (definido en el glosario de la investigación); esta variable se va a clasificar en dos categorías: hombre o mujer.

c. La edad del personaje: se va a categorizar en seis grupos de edad que comprenden desde los personajes menores de 12 años hasta los mayores de 65 años; para el trabajo se ha creado un grupo específico para la adolescencia dado que una de las series está ambientada en un instituto de enseñanza media.

d. El aspecto físico del personaje: el conjunto de rasgos que definen la imagen exterior; en el trabajo se ha definido tras observar la apariencia de los personajes que aparecen en las series, identificándose como variables: **la altura y el peso** (si el cuerpo está de acorde a los cánones de belleza estereotipados), **el color de la piel** (si presenta rasgos racializados), **el estilo de pelo** (el color, el tipo peinado y la longitud del cabello que presente), **el estilo de vestimenta** (construcción codificada según la cultura, la clase social o la época representada), presencia de algún **tipo de anomalía física o enfermedad** y, por último, **la expresión corporal** (los gestos del rostro o la posición corporal).

e. La clase social del personaje: se refiere a los recursos económicos de los que dispone, en el análisis se ha decidido categorizar esta variable a partir de tres medidas: **alta, media o baja**.

f. El lugar donde reside el personaje: la vivienda es un reflejo de su capacidad económica; para categorizar esta variable se han identificado tres tipos de espacios: **casa** (construcción de dimensiones amplias ubicada en un terreno independiente); **piso** (construcción de dimensiones pequeñas que se sitúa dentro de un edificio) y **habitación** (espacio ubicado dentro de un piso).

(B) Grupo de variables y categorías del perfil psicológico: se refiere a la dimensión interna del personaje, la cual resulta muy complicada de categorizar porque se trata de un aspecto intangible; por tanto, para poder definirla se ha recurrido a lo expuesto por J. Macías (2003), quien apunta que el personaje se manifiesta a través de la motivación, la acción y el objetivo, a lo que F. Díez (1996) añade también “el conflicto”. El personaje se orienta hacia un objetivo poniendo en juego algo difícil, que le causa un conflicto, que le exige, a su vez, una motivación que implica que ejecute una serie de acciones para alcanzar dicho fin (E. Galán, 2007: 5)

De forma, que para categorizar el grupo de variables y categorías referidas a la dimensión psicológica del personaje, se ha recurrido a los siguientes elementos: **su biografía, su motivación, su objetivo, su comportamiento, sus transformaciones y su conflicto interno.**

a. La biografía del personaje: esta dimensión se refiere al pasado del personaje, es decir, *la vida anterior que va desde su nacimiento hasta el momento en que comienza la narración* (S. Field, 1995, p.28); es un elemento importante dentro del análisis porque justifica la forma de comportarse del personaje en el presente.

Para categorizar esta variable se ha recurrido al trabajo de J.P. Pérez (2015), quien la define desde las siguientes categorías: **el origen familiar del personaje, la tradición religiosa a la que se ha visto adherido y su formación educativa.** Además, se ha decidido crear una categoría correspondiente a **la identidad política del personaje**, la cual nos permitirá conocer cuáles son sus valores y principios así como las causas por las que lucha.

b. Los objetivos del personaje: es la meta que el personaje persigue a lo largo de la narración, hacia la cual proyecta todas sus acciones. Esta variable se ha categorizado a partir de dos investigaciones: **la clasificación de objetivos** (psicológico -obtener algo para sí mismo-; profesional-obtener algo dentro del ámbito laboral- o personal-obtener algo dentro de su contexto social más cercano) definida por E. Galán (2006) y la observación de M. M^a Serrano (1995) que permite señalar si **el objetivo del personaje ha sido atribuido por sí mismo o por un tercero.**

Es importante señalar que el objetivo del personaje en la narración condiciona el resto de las variables que definen su dimensión psicológica (la motivación, el comportamiento y la transformación) en tanto que todas ellas responden a la necesidad de alcanzar dicha meta final.

c. La motivación del personaje: se identifica como la razón que impulsa al personaje a lograr su objetivo en la narración; esta variable va a ser categorizada a partir de la propuesta de A. Francis y J. Mata (1992), quienes identifican **cuatro deseos básicos** en el ser humano: **de seguridad** (preocupación por la integridad física, de empleo, de recursos, moral, familiar, de salud y de propiedad privada); **de nuevas experiencias** (búsqueda de nuevas relaciones, roles, responsabilidades y roles); **de reconocimiento** (conseguir que su labor genere confianza, respeto y éxito ante el resto); y por último, **de respuesta afectiva** (necesidad afectiva, amistosa, sexual, de ser amado y querido por el resto)

d. El comportamiento del personaje: se refiere a la actuación del personaje durante la narración, la cual se materializa a partir de su comportamiento; el personaje es resultado de

lo que ‘hace’ (S. Field, 1984), es decir, está sujeto a un proceso de transformación. Esta variable se va a categorizar a partir de dos propuestas:

El planteamiento de F. Casetti y F. Di Chio (1990), quienes para definir el comportamiento del personaje desde “el enfoque fenomenológico” diferencia entre dos variables de estudio:

- **El tipo de personaje según su comportamiento:** desde esta variable se identifican ocho prototipos de personajes, en pares de opuestos, que representan distintos tipos de personalidad humana: **personaje plano** (simple y unidimensional) **o personaje redondo** (complejo y variado); **personaje lineal** (uniforme y equilibrado) **o personaje contrastado** (inestable y contradictorio); y por último, **personaje estático** (estable y constante) **o personaje dinámico** (en constante cambio)
- **La acción como comportamiento:** los autores definen el comportamiento del personaje como la respuesta que da ante el estímulo que se le presenta en la narración, diferenciando entre distintos tipos, categorizados en pares de opuestos: **comportamiento voluntario** (el personaje actúa con una intención clara) **o comportamiento involuntario** (el personaje actúa automáticamente); **comportamiento consciente** (el personaje actúa con conocimiento de lo que hace) **o comportamiento inconsciente** (el personaje actúa sin darse cuenta de las consecuencias de sus actos de forma imprudente); **comportamiento individual** (el personaje actúa por sí solo) **o comportamiento colectivo** (la actuación es emprendida por un grupo social); y por último, **comportamiento singular** (la actuación es resultado de una acción aislada) **o comportamiento plural** (la actuación es resultado de un comportamiento generalizado)

En segundo lugar, se atiende a la propuesta desarrollada por C.G. Jung (1964) quien identificó cuatro funciones psicológicas sobre las que el individuo fundamenta su carácter: **la inteligencia, la sensibilidad, la percepción y la intuición**; el investigador además definió los patrones de comportamiento: **el pensar** (el personaje que posee gran conocimiento sobre las cosas); **el sentir** (el personaje tiene muy desarrollada su capacidad emocional y de empatía); **el percibir** (el personaje adopta una visión pragmática sobre la realidad de los hechos); **la intuición** (el personaje posee una capacidad comprensiva clara e inmediata sobre el funcionamiento de las cosas)

e. La transformación como cambio: se define como el cambio puntual que le sucede al personaje en un momento de la narración, desencadenando un giro de los acontecimientos. Esta variable se va a categorizar a partir de la propuesta de F. Casetti y F. Di Chio (1990), desde la “perspectiva fenomenológica”, que da lugar a dos tipos de transformaciones:

- **Transformación sobre el personaje (quien lo sufre y lo expresa):** se refiere al cambio que afecta al personaje tanto en su modo de ser, es decir sobre su carácter, como en su modo de hacer, es decir sobre su comportamiento.
- **Transformación sobre la acción (lo impulsa y lo realiza):** se refiere al cambio concreto que se produce sobre el transcurrir de una acción y puede categorizarse como: **lineal** (un cambio continuo) **o quebrado** (un cambio que se interrumpen con el tiempo); **efectivo** (un cambio que tiene efecto sobre la acción final) **o inconclusos** (un cambio que no se resuelve); y por último, **de necesidad** (un cambio que está justificado) **o de sucesión** (un cambio producido por el paso del tiempo)

f. El conflicto: se identifica como aquello que incita al personaje a lograr su objetivo; para categorizar esta variable se va a seguir dos propuestas:

- La clasificación definida por L. Seger (1999) quien diferencia entre: **conflicto interior** (sucede porque el personaje no está seguro de sí mismo, ni de lo que quiere, ni de sus acciones y trata de encontrar su identidad); **conflicto de relación** (sucede cuando el personaje se enfrenta con otros personajes, como consecuencia de perseguir el mismo objeto (protagonista y antagonista) o de un malentendido); **conflicto social** (sucede cuando el personaje se enfrenta a un grupo social, que suele identificarse como una entidad de poder); **conflicto de situación** (sucede cuando el personaje se enfrenta a una situación de vida o muerte causada por una fuerza sobrenatural e inesperada); y por último, **conflicto cósmico** (cuando el personaje se enfrenta a una fuerza metafísica, un ser invisible, a dios o al diablo).
- La clasificación aportada por E. Galán (2006), quien identifica distintas clases de conflicto y además especifica su origen, diferenciando entre: **amoroso** (engaño, celos o incomprensión); **laboral** (negligencia, abuso de poder, inexperiencia, acoso laboral o corrupción) y **familiar** (herencia, venganza, cuestión económica o de poder o abuso).

(C) Grupo de variables y categorías referidas al perfil social del personaje: se refiere a la dimensión social del personaje, es decir las relaciones que establece con otros personajes durante el relato; para poder estudiar esta faceta del personaje se ha recurrido a las siguientes propuestas metodológicas:

a. La propuesta del autor S. Field (1995), citada en la investigación de J.P. Pérez (2015), quien considera que el personaje revela su verdadera motivación a través de la interacción con otros en la vida exterior, en la que el autor considera que está formada por tres aspectos básicos: **la vida profesional** (se refiere a las relaciones que establece el personaje dentro del ámbito laboral, es decir dentro de esta dimensión atiende a detalles como el tipo de profesión, el lugar donde trabaja, el sector al que se dedica o la relación con su compañeros de trabajo) **la vida personal** (se refiere a las relaciones que establece el personaje dentro de su ámbito personal, es decir con su familia, pareja o amistades; cabría señalar que en el trabajo se va a crear una categorías para cada tipo de relación); y por último, **la vida privada** (se refiere a la dimensión más íntima del personaje, aquello qué hace cuando está solo en escena, es decir cómo se comporta consigo mismo; para analizar esta dimensión el autor clasifica cuáles son sus aficiones o qué es aquello que detesta)

b. El esquema metodológico propuesto por E. Galán (2006) para analizar la dimensión social del personaje, en el que tiene atiende a las siguientes categorías: **la estabilidad de las relaciones** donde diferencia entre las **relaciones estables** (aquellas que se mantienen igual durante toda la narración) de las **relaciones cambiantes** (aquellas que evolucionan con el transcurso de la narración); **el estado civil del personaje; la descripción del ámbito familiar** (se refiere a los roles del personaje dentro de su estructura familiar como el número de hijos que tiene); **el ámbito profesional/laboral** (atiende a la profesión que desempeña el personaje como a su rango dentro del trabajo); y por último, la **dimensión espacial** en el que establece sus relaciones, diferenciando entre **la dimensión pública** (el espacio exterior o local donde puede acceder cualquier persona) y la **dimensión privada** (vivienda en la que reside el personaje)

c. El Test de Bechdel de A. Bechdel (1985), el cual se define como un método de análisis creado para evaluar la brecha de género en la ficción, su funcionamiento se rige por analizar si la obra cumple tres requisitos: que participen en la narración por los menos dos personajes femeninos, que mantengan una conversación entre ellas y que el tema de la conversación no gire en torno a un personaje masculino.

d. La clasificación del tipo de personalidad planteada por E. Galán (2007), quien diferencia entre: **los personajes extrovertidos** (se presentan ante los otros como sociables y expresivos) de los personajes **introvertidos** (se presentan ante los otros tímidos y reservados)

e. El apartado propuesto por E. Galán (2006) para analizar los estereotipos verbales: la investigadora plantea un listado de preguntas con las que identificar los estereotipos verbales en los temas de conversación. Para poder trabajar con esta categoría se ha decidido seleccionar una escena de la serie, en la que participe el personaje, de cara a identificar: **con quién está hablando, qué tipo de relación hay entre los participantes, de qué están hablando, si nombran a otro personaje, cuál es la intención del personaje, en qué lugar se desarrolla la conversación**, y por último, **qué actitud mantiene** (para definir esta categoría se ha recurrido a las actitudes identificadas por E. Galán en su trabajo, a partir de distintas creencias sociales).

Dichas actitudes se han categorizado según el contexto en el que se relacione el personaje, pudiendo diferenciar entre: **laboral** (eficiente, experto, eficiente o ineficiente, inexperto/a, ineficaz), **sentimental** (decidido/a, directo/a, seguro/a o indeciso/a, inseguro/a, dudoso/a; coqueto/a, seductor/a, presumido/a o humilde, modesto, recatado/a; violento/a, agresivo/a o sosegado/a, pacífico/a; distante y despreocupado/a o protector/a y cuidador/a) y **familiar/amistoso** (distante, despreocupado/a, indiferente o cariñoso/a, comprensivo/a, protector; manipulador/a, mentiroso/a, farsante o confidente, sincero/a, cómplice; desagradable, despectivo, y fastidioso/a o agradable, amable y cordial; confiado/a, ingenuo/a, crédulo/a o desconfiado/a, precavido/a, cauteloso/a; enfadado/a, desagradecido/a, pesimista o alegre, agradecido/a, optimista; violento/a, agresivo/a, posesivo/a o tranquilo/a, pacífico/y apacible; impulsivo/a, irreflexivo/a, lanzado/a o calculador/a, reflexivo/y sereno/a).

f. Las categorías sobre la cuestión de la maternidad/paternidad del personaje, planteadas en la investigación: “Ser madre en la ficción televisiva: una comparativa entre series españolas y estadounidenses” (2018) de T. Hidalgo-Mari y P. Palomares.

(D) Grupo de variables y categorías referidas al personaje como rol: se refiere a la dimensión narrativa del personaje, es decir a su función dentro del relato, la cual es definida a partir del tipo de actitudes y de acciones que ejecuta dentro de la narración. Para categorizar esta variable se ha recurrido a la propuesta de Casetti y F. Di Chio (1990), quienes identifican un conjunto de roles cinematográficos, a partir de los cuales se define como: **personaje activo** (fuente directa de la acción y opera en primera persona) o **personaje pasivo** (objeto de las iniciativas de otros y se presenta como receptor).

Asimismo los personajes activos pueden representar distintos tipos de roles dentro del relato, en función de papel que tengan en los acontecimientos, pudiendo definirlos como: **personaje influenciador** (provoca que los demás ejecuten las acciones) o **personaje autónomo** (actúa por cuenta propia); y por otro lado, como **personaje modificador** (cambia la situación en sentido positivo (mejorador) o negativo (degradador) o como **personaje conservador** (mantiene el equilibrio de la situación (protector) o restaura el orden amenazado (frustrador)

Además desde la perspectiva formal también se puede clasificar al personaje desde su posición moral respecto al sentido de la acción (J.P. Pérez, 2015: 549), pudiendo identificarle como: **el personaje protagonista** (quien sostiene la orientación del relato) o **el personaje antagonista** (quien se sitúa en una posición opuesta a la del protagonista).

Ahora bien, centrando el análisis sobre los acontecimientos que suceden en la trama, vamos a atender a las transformaciones por las que se ve afectado el personaje en el trayecto que emprende para alcanzar su objetivo, desde el enfoque formal se definen como un proceso de cambio. Para categorizar este grupo de variables se ha tomado como referencia el trabajo de Casetti y F. Di Chio (1990), quienes clasifican dos grupos: **la transformación sobre la acción del personaje** (puede concluir en un éxito de la acción (objetivo alcanzado), en un fracaso de la acción (objetivo fallido) o que se acabe desviando por causas externa) y en segundo lugar, se refieren a **la transformación respecto de la situación inicial de los hechos** (la cual puede concluir en que la situación mejore o por el contrario que acabe empeorando)

(E) Grupo de variables y categorías referidas a las características narrativas y formales de la serie; se refiere a la dimensión narrativa del relato, más allá de los personajes de ficción. Para categorizar este apartado se ha recurrido a cuatro propuestas metodológicas diferentes:

a. La propuesta de F. Casetti y F. Di Chio (1990), quienes hacen referencia al concepto de ambiente, que junto con los personajes configuran los existentes del relato, es decir todo aquello que sucede en el interior de la narración; los autores definen este término como los elementos que configuran la escena, tales como **el entorno** (espacio en el que interactúan los personajes) y **la situación** (contexto histórico y social en el que se desarrolla la trama).

b. El trabajo de M. M. Serrano (1995), en el que analiza la narrativa de los anuncios desde algunas categorías que resultan interesantes para el trabajo, tales como:

identificar el **número de personajes femeninos y masculinos que participan en el programa** o la **descripción del escenario principal** donde se desarrolla la narración.

c. La investigación realizada por T. Hidalgo-Mari (2017) en la que identifica distintos tipos de ficción, según la temática abordada por la serie, con el objetivo de estudiar el papel de la mujer en distintos tipos contextos, clasificándolas en: **ficciones familiares, profesionales y ambientadas en el pasado**; cabe señalar que en el trabajo se va a añadir también una categoría referida a las ficciones juveniles.

d. El trabajo de M^a L. L. Gutiérrez y M^a T^a N. Gavilán (2015), en concreto el apartado en el que se refieren a las características formales del relato, atendiendo a, entre otras, **la estructura dramática de la narración** (desde donde las series se clasifican como series unitarias, es decir, el conflicto se resuelve en cada episodio, o antológicas, esto es, el conflicto se extiende durante toda la narración), **la focalización del relato** (se refiere al punto de vista desde donde es contado el relato) y **la temporalidad** (se refiere a la temporalidad del relato, es decir, la duración del capítulo, y la temporalidad narrativa, el tiempo ficticio que transcurre en la narración)

e. La obra B. Zecchi (2014) donde la autora, desde la perspectiva de género, señala algunos aspectos a tener en cuenta en el análisis de la obra cinematográfica, tales como: **la autoría de la serie** (si la ficción es obra de un cineasta reconocido, rompiendo con el proceso de identificación porque el espectador percibe la esencia del autor, o por el contrario es resultado de un equipo técnico variado, lo que naturaliza el artificio evitando el distanciamiento del espectador) y por otro lado, analizar **el tipo de audiencia que consume la serie** (observar si es mayoritariamente masculina o femenina).

1.7.4 Propuesta de ficha de registro

La **ficha de registro** es el documento donde se transcriben los datos de cada unidad de registro; debe ser el desarrollo de un modelo que representa, en forma organizada, los diferentes tipos de datos, que tendrían que recogerse por su relevancia para cubrir los objetivos del proyecto (F. Bernete, 2013: 245).

La ficha de registro se va a resolver con cada uno de los personajes seleccionados para el análisis, siendo necesario completar todas las variables propuestas aunque se señale como “no consta” (F. Bernete, 2013: 247), en caso de no disponer de esos datos o que la categoría referida no esté presente en el modelo de análisis, diferenciándose del “no” en que éste significa que el personaje ha negado, de forma explícita, esa posibilidad en la trama.

A continuación se adjunta **la ficha de registro** que se ha creado para trabajar en el análisis de contenido:

1.7.4.1 Ficha de registro

(A) Perfil físico del personaje

1. Nombre del personaje

- (a) Nombre propio
- (b) Nombre colectivo
- (c) Anónimo

2. Título con el que le nombran

- (a) Don/Doña
- (b) Señor/a
- (c) Señorito/a
- (d) Cargo de su profesión
- (e) Otras menciones: (0) _____ *categoría abierta (indicar cuál es el título con el que se dirigen al personaje)
- (f) No consta

3. Sexo del personaje

- (a) Mujer
- (b) Hombre

4. Edad del personaje

- (a) Menores de 12 años
- (b) 13 - 17 años
- (c) 18 - 25 años
- (d) 26 - 44 años
- (e) 45 - 64 años
- (f) Más de 65 años

5. Altura del personaje

- (a) Menos de 1'50 cm (estatura baja)
- (b) 1'50 a 1'70 cm (estatura media)
- (c) Más de 1'70 cm (estatura alta)

6. Peso del personaje ¹⁰

- (a) Por debajo del peso saludable
- (b) Saludable
- (c) Con sobrepeso
- (d) Obeso

7. Presenta rasgos racializados

- (a) Sí
- (b) No

10. Los pesos se han definido a partir del Índice de Masa Corporal (IMC): por debajo del peso (menos de 18,5), saludable (18,5-24,9), con sobrepeso (25-29,9), obeso (30-39,9) y obesidad extrema (más de 40).

9. Características faciales

- (a) Color de ojos: (0) oscuros (1) claros
- (b) Maquillaje: (0) sí, _____*categoría abierta (descripción del tipo de maquillaje) (1) no
- (c) Barba, bigote o perilla: (0) sí (1) no

10. Estilo de vestimenta

- (a) Tipo de prendas: (0) pantalones (1) falda (2) vestido (3) traje de chaqueta (4) uniforme del trabajo (4.1) con falda (4.2) con pantalón (5) uniforme de estudiante (5.1) con falda (5.2) con pantalón (6) ropa deportiva (7) no consta
- (b) Colores de las prendas: (0) colores oscuros (0.1) en tonos cálidos (0.2) en tonos fríos (1) colores claros (1.1) en tonos cálidos (1.2) en tonos fríos (2) blancos y beiges (3) negros y grisáceos (4) no consta
- (c) Amplitud de prendas: (0) ajustadas (1) amplias (2) no consta
- (d) Estampado de las prendas: (0) estampado liso (1) estampado floral (2) estampado geométrico (3) no consta
- (e) Tipo de zapatos: (0) botas (1) zapatos de vestir (2) zapatillas deportivas (3) sandalias (4) zapatos específicos para el trabajo (5) no consta
- (f) Altura de los zapatos: (0) planos (1) de tacón (2) no consta
- (g) Accesorios: (0) sí, _____*categoría de respuesta abierta (mencionar los accesorios que lleva el personaje de forma habitual en la serie) (1) no

11. Presencia de algún tipo de anomalía física o enfermedad

- (a) Sí, _____*categoría de respuesta abierta (descripción del tipo de anomalía o enfermedad que presenta el personaje)
- (b) No

12. Clase social

- (a) Alta
- (b) Media
- (c) Baja
- (d) No consta

13. Lugar de residencia¹¹

- (a) Casa: (0) compartida con familiares (1) individual (2) compartida con compañeros (3) no consta
- (b) Piso: (0) compartido con familiares (1) individual (2) compartido con compañeros (3) no consta
- (c) Habitación: (0) compartida con familiares (1) individual (2) compartida con compañeros (3) no consta
- (d) No consta

14. Adicciones

- (a) Fuma: (0) sí (1) no (2) no consta
- (b) Bebe alcohol: (0) sí (1) no (2) no consta
- (c) Consume drogas: (0) sí (1) no (2) no consta

11. En el caso de la serie “Alta Mar” (2019) como la trama se desarrolla en un yate, las categorías “tipo de vivienda” se van a referir a camarotes en vez de inmuebles.

(B) Perfil psicológico del personaje

15. Biografía del personaje

- (a) Estructura familiar: (0) un solo progenitor (0.1) madre (0.2) padre (1) biparental (2) ensambladas (3) de acogida (4) familiares indirectos (5) huérfano/a (6) no consta
- (b) Clase social de la familia: (0) alta (1) media (2) baja (3) no consta
- (c) Historia familiar del personaje: (0) sí, _____ *categoría de respuesta abierta (descripción breve sobre la situación de su familiar) (1) no consta
- (d) Se autodefine religioso/a: (0) sí (1) no (2) no consta
- (e) Practica los ritos religiosos: (0) sí (1) no (2) no consta
- (f) Es supersticioso/a: (0) sí (1) no (2) no consta
- (g) Se identifica con una alguna corriente política: (0) sí, ____ *categoría de respuesta abierta (indicar cual es la posición ideológica del personaje) (1) no (2) no consta
- (h) Practica el activismo político: (0) sí _____ *categoría de respuesta abierta (indicar la causa social que reivindica el personaje) (1) no (2) no consta
- (i) Nivel educativo: (0) educación escolar (1) educación secundaria obligatoria (2) educación técnica (3) educación universitaria (4) disposición de máster (5) disposición de doctorado (6) no consta
- (j) Especialización en el ámbito académico: (0) sí _____ *categoría de respuesta abierta (indicar el ámbito en el que se ha especializado el personaje) (1) no (2) no consta

16. Tipos de objetivos

- (a) Psicológico
- (b) Profesional
- (c) Personal
- (d) No consta

17. Definición del objetivo del personaje

- (a) _____ *categoría de respuesta abierta (describir cual es el objetivo del personaje)

18. Atribución del objetivo

- (a) Atribuido por el propio personaje
- (b) Atribuido por otro personaje

19. Necesita la ayuda de un tercero para cumplir su objetivo

- (a) Sí
- (b) No

20. Sexo del personaje que le proporciona la ayuda para cumplir su objetivo

- (a) Hombre
- (b) Mujer
- (c) No consta

21. La motivación del personaje

- (a) De seguridad
- (b) De nuevas experiencias
- (c) De reconocimiento
- (d) De respuesta afectiva
- (e) No consta

22. Principal rasgo de la personalidad del personaje

- (a) La inteligencia
- (b) La sensibilidad
- (c) La percepción
- (d) La intuición
- (e) No consta

23. Tipo de personaje según su comportamiento

- (a) Prototipo 1: (0) personaje plano (1) personaje redondo (2) no consta
- (b) Prototipo 2: (0) personaje lineal (1) personaje contrastado (2) no consta
- (c) Prototipo 3: (0) personaje estático (1) personaje dinámico (2) no consta

24. Tipos de acción del personaje

- (a) Prototipo 1: (0) voluntaria (1) involuntaria (2) no consta
- (b) Prototipo 2: (0) consciente (1) inconsciente (2) no consta
- (c) Prototipo 3: (0) individual (1) colectiva (2) no consta
- (d) Prototipo 4: (0) singular (1) plural (2) no consta

25. Transformación sobre el personaje (perspectiva fenomenológica)

- (a) Modo de ser (carácter)
- (b) Modo de hacer (comportamiento)
- (c) Ambas dimensiones
- (d) No consta

26. Transformación sobre la acción del personaje (perspectiva fenomenológica)

- (a) Prototipo 1: (0) lineales (1) quebrados (2) no consta
- (b) Prototipo 2: (0) efectivos (1) inconclusos (2) no consta
- (c) Prototipo 3: (0) de necesidad (1) de sucesión (2) no consta

27. El conflicto del personaje

- (a) Conflicto interior: (0) adicciones (1) salud mental (2) identidad sexual (3) orientación sexual (4) identidad religiosa (4) inseguridad con su cuerpo (5) anorexia/bulimia (6) infelicidad con su situación de vida (7) cuestionamiento ético/moral (8) no consta
- (b) Conflicto de relación: (0) cuestiones familiares (1) cuestiones sentimentales (2) cuestiones de amistad (3) cuestiones laborales (4) cuestiones económicas (5) diferencias políticas/sociales (6) cuestiones de poder (7) no consta
- (c) Conflicto social: (0) conflicto con las fuerzas del orden (1) conflicto bélico (2) conflicto político (3) conflicto judicial (4) conflicto religioso (5) conflicto social (5.1) machismo (5.2) racismo (5.3) homofobia (6) no consta
- (d) Conflicto de situación: (0) catástrofe natural (1) incendio (2) accidente (3) robo/atraco (4) secuestro (5) atentado (6) agresión física (7) asesinato (8) violencia machista (9) agresión sexual (10) acoso/abuso sexual (11) no consta
- (e) Conflicto cósmico: (0) con las fuerzas del bien (1) con las fuerzas del mal (2) no consta

(C) Perfil social del personaje**28. La vida profesional**

- (a) Rol laboral: (0) sí (1) no consta
- (b) Rango laboral: (0) dueño/a (1) director/a (2) encargado/a (3) empleado/a (4) autónomo/a (5) estudiante (6) ama/o de casa (7) desempleado/a (8) jubilado/a (9) no consta
- (c) Ascenso en la jerarquía profesional: (0) sí (1) no (2) no consta

(d)Tipo de profesión: (0) con titulación universitaria (1) administración/finanzas (2) funcionario/a (3) obreros/as especializados/as en el sector secundario (4) camarero/a o dependiente/a (5) empleado/a del hogar (6) creativa/artística (7) otras profesiones (8) no consta *indicar que para estructurar la categoría referida al rango laboral del personaje se ha tomado como referencia el texto de investigación “La representación de las mujeres trabajadoras en la ficción televisiva española” de 2015

(e)Contexto donde desarrolla el trabajo: (0) esfera pública (1) esfera privada (2) no consta

(f)Estabilidad de las relaciones con sus compañeros de trabajo: (0) relación estable (1) relación cambiante (2) no consta

(g)¿Con qué actitud se muestra en el espacio laboral?: (0) eficiente, experto y eficaz (1) ineficiente, inexperto/a e ineficaz (2) no consta

29. La vida familiar

(a)Nº de roles: (0) 1-2 (1) 3-4 (2) más de 4 (3) no consta

(b)Rol familiar asignado en la trama: (0) _____*categoría de respuesta abierta (indicar cuál es el rol del personaje dentro de su estructura familiar) (1) no consta

(c)Estado civil: (0) soltero/a (1) casado/a (2) divorciado/a (3) viudo/a (4) pareja de hecho (5) no consta

(d)Dimensión donde se relaciona con sus familiares: (0) dimensión pública (1) dimensión privada (2) no consta

(e)Nº de hijos/as: (0) 0 (1) 1-2 (2) 3-4 (3) más de 4 (4) no consta

(f)Dispone de ayuda con la maternidad/paternidad: (0) sí (1) no (2) no consta

(g)Ha sido deseado el hijo/a: (0) sí (1) no (2) no consta

(h)No ha sido madre/padre por: (0) problemas de fertilidad (1) no desea ser madre/padre (2) no ha tenido ocasión (3) no forma parte de la trama (4) problema biológico (edad) (5) no consta

(i)Estabilidad de la relación con su hijo/a?: (0) relación estable (1) relación cambiante (2) no consta

(j)¿Con qué actitud se comporta con su hijo/a?: (0) (0.1) distante; despreocupado/a; indiferente (0.2) cariñoso/a; comprensivo/a; protector/a (0.3) no consta (1) (1.1) manipulador/a; mentiroso/a; farsante (1.2) confidente; sincero/a; cómplice (1.3) no consta (2) (2.1) desagradable; despectivo/a; fastidioso/a (2.2) agradable; amable; cordial (2.3) no consta (3) (3.1) confiado/a; ingenuo/a; crédulo/a (3.2) desconfiado/a; precavido/a; cauteloso/a (3.3) no consta (4) (4.1) enfadado/a; desagradecido/a; pesimista (4.2) alegre; agradecido/a; optimista (4.3) no consta (5) (5.1) violento/a; agresivo/a; posesivo/a (5.2) tranquilo/a; pacífico/a; apacible (5.3) no consta (6) (6.1) impulsivo/a; irreflexivo/a; lanzado/a (6.2) calculador/a; reflexivo/a; sereno/a (6.3) no consta (7) (7.1) preocupado/a; arrepentido/a; afligido/a (7.2) despreocupado/a; seguro/a; animado/a (7.3) no consta

(k)Estabilidad de la relación con su padre/madre: (0) relación estable (1) relación cambiante (2) no consta

(l)¿Con qué actitud se comporta con su padre/madre?: (0) (0.1) distante; despreocupado/a; indiferente (0.2) cariñoso/a; comprensivo/a; protector/a (0.3) no consta (1) (1.1) manipulador/a; mentiroso/a; farsante (1.2) confidente; sincero/a; cómplice (1.3) no consta (2) (2.1) desagradable; despectivo/a; fastidioso/a (2.2) agradable; amable; cordial (2.3) no consta (3) (3.1) confiado/a; ingenuo/a; crédulo/a (3.2) desconfiado/a; precavido/a; cauteloso/a (3.3) no consta (4) (4.1) enfadado/a; desagradecido/a; pesimista (4.2) alegre; agradecido/a; optimista (4.3) no consta (5) (5.1) violento/a; agresivo/a; posesivo/a (5.2) tranquilo/a; pacífico/a; apacible (5.3) no consta (6) (6.1) impulsivo/a; irreflexivo/a; lanzado/a (6.2) calculador/a; reflexivo/a; sereno/a (6.3) no consta (7) (7.1) preocupado/a; arrepentido/a; afligido/a (7.2) despreocupado/a; seguro/a; animado/a (7.3) no consta

- (m) N° de hermano/a: (0) 0 (1) 1-2 (2) 3-4 (3) más de 4 (4) no consta
- (n) Estabilidad de la relación con su hermano/a?: (0) relación estable (1) relación cambiante (2) no consta
- (ñ) ¿Con qué actitud se comporta con su hermano/a? (0) (0.1) distante; despreocupado/a; indiferente (0.2) cariñoso/a; comprensivo/a; protector/a (0.3) no consta (1) (1.1) manipulador/a; mentiroso/a; farsante (1.2) confidente; sincero/a; cómplice (1.3) no consta (2) (2.1) desagradable; despectivo/a; fastidioso/a (2.2) agradable; amable; cordial (2.3) no consta (3) (3.1) confiado/a; ingenuo/a; crédulo/a (3.2) desconfiado/a; precavido/a; cauteloso/a (3.3) no consta (4) (4.1) enfadado/a; desagradecido/a; pesimista (4.2) alegre; agradecido/a; optimista (4.3) no consta (5) (5.1) violento/a; agresivo/a; posesivo/a (5.2) tranquilo/a; pacífico/a; apacible (5.3) no consta (6) (6.1) impulsivo/a; irreflexivo/a; lanzado/a (6.2) calculador/a; reflexivo/a; sereno/a (6.3) no consta (7) (7.1) preocupado/a; arrepentido/a; afligido/a (7.2) despreocupado/a; seguro/a; animado/a (7.3) no consta

30. La vida sentimental

- (a) Orientación sexual: (0) heterosexual (1) homosexual (2) bisexual (3) no consta
- (b) Pareja sentimental: (0) sí (1) no (2) no consta
- (c) N° de individuos/as en la pareja: (0) 2 (1) 3 (2) más de 3 (3) no consta
- (d) Sexo de la pareja: (0) hombre/s (1) mujer/es (2) hombre/s y mujer/es (3) no consta
- (e) Dimensión donde se relaciona con su pareja: (0) dimensión pública (1) dimensión privada (2) no consta
- (f) ¿Con qué actitud se muestra ante su pareja sentimental/cónyuge?: (0) (0.1) decidido/a; seguro/a (0.2) indeciso/a; inseguro/a (0.3) no consta (1) (1.1) coqueto/a; seductor/a; presumido/a (1.2) humilde; modesto/a; recatado/a (1.3) no consta (2) (2.1) violento/a; agresivo/a; amenazador/a (2.2) tranquilo/a; pacífico/a; apacible (2.3) no consta (3) (3.1) distante; despreocupado/a (3.2) protector/a; cuidador/a (3.3) no consta
- (g) Estabilidad de la relación con su pareja sentimental/cónyuge: (0) relación estable (1) relación cambiante (2) no consta

31. La vida amistosa

- (a) N° de amistades: (0) 0 (1) 1-2 (2) 3-4 (3) más de 4 (4) no consta
- (b) Sexo de los amigos/as: (0) hombre/s (1) mujer/es (2) hombre/s y mujer/es (3) no consta
- (c) ¿Con qué actitud se muestra ante sus amistades?: (0) (0.1) distante; despreocupado/a; indiferente (0.2) cariñoso/a; comprensivo/a; protector/a (0.3) no consta (1) (1.1) manipulador/a; mentiroso/a; farsante (1.2) confidente; sincero/a; cómplice (1.3) no consta (2) (2.1) desagradable; despectivo/a; fastidioso/a (2.2) agradable; amable; cordial (2.3) no consta (3) (3.1) confiado/a; ingenuo/a; crédulo/a (3.2) desconfiado/a; precavido/a; cauteloso/a (3.3) no consta (4) (4.1) enfadado/a; desagradecido/a; pesimista (4.2) alegre; agradecido/a; optimista (4.3) no consta (5) (5.1) violento/a; agresivo/a; posesivo/a (5.2) tranquilo/a; pacífico/a; apacible (5.3) no consta (6) (6.1) impulsivo/a; irreflexivo/a; lanzado/a (6.2) calculador/a; reflexivo/a; sereno/a (6.3) no consta (7) (7.1) preocupado/a; arrepentido/a; afligido/a (7.2) despreocupado/a; seguro/a; animado/a (7.3) no consta
- (d) Estabilidad de la relación con sus amistades?: (0) relación estable (1) relación cambiante (2) no consta
- (e) Dimensión donde se relaciona con sus amigos/as: (0) dimensión pública (1) dimensión privada (2) no consta

32. La vida privada

- (a) Tipo de personalidad: (0) extrovertido (1) introvertido
- (b) Tipo de aficiones del personaje: (0) creativas (1) de ocio (2) deportivas (3) culturales (4) culinarias (5) moda/belleza (6) juegos (6.1) videojuegos (6.2) de estrategia (6.3) de apostar (6.4) en equipo (7) técnicas/científicas (8) costura (9) intelectuales (10) no consta
- (c) Fobias/miedos del personaje: (0) sí, _____*categoría de respuesta abierta (1) no (2) no consta
- (d) Manías del personaje: (0) sí, _____*categoría de respuesta abierta (1) no (2) no consta
- (e) Habilidades del personaje: (0) sí, _____*categoría de respuesta abierta (1) no (2) no consta

33. Expresión verbal del personaje

- (a) Escena seleccionada: (0) _____*categoría de respuesta abierta (describir cuál es la escena seleccionada para analizar la manera en que se expresa el personaje)
- (b) N° de personajes que participan en la conversación: (0) 0 (1) 1-2 (2) 3-4 (3) más de 4
- Sexo del personaje con quien mantiene la conversación: (0) hombre/s (1) mujer/es (2) hombre/s y mujer/es
- (c) Relación entre los personajes: (0) familiar (1) amistosa (2) amorosa (3) laboral (4) desconocidos (5) no consta
- (d) Tema de la conversación: (0) familiar (1) sentimental (2) laboral (3) económico (4) del contexto social (4.1) sistema político (4.2) feminismo/machismo (4.3) religión (4.4) racismo (4.5) homofobia (4.6) la actualidad (5) cultural (6) deportivo (7) científico/técnico (8) de salud (9) metafísico (10) de aspiraciones vitales (11) otros temas (12) no consta
- (e) El objetivo del personaje con la conversación: (0) _____*categoría de respuesta abierta
- (f) Descripción de cómo se muestra el personaje: (0) _____*categoría de respuesta abierta
- (g) Dimensión espacial donde sucede la conversación: (0) dimensión pública (1) dimensión privada
- (h) Hablan de otro personaje durante la conversación: (0) sí (1) no
- (i) Sexo del personaje que mencionan en la conversación: (0) hombre (1) mujer (2) no consta
- (j) Con qué adjetivos se refieren al personaje: (0) positivos (1) negativos (2) no consta
- (k) Expresa algún tipo de comentario: (0) machista (1) homófobo (2) racista (3) clasista (4) no consta
- (m) Frase clave del personaje durante la conversación: (0) _____*categoría de respuesta abierta (identificar una frase que resulte característica del comportamiento del personaje)

(D) El personaje como rol

34. Tipos de personaje como rol

- (a) Personaje activo
- (b) Personaje pasivo

35. Tipos de personajes activos

- (a) Primer grupo: (0) personaje influenciador (1) personaje autónomo (2) no consta
- (b) Segundo grupo: (0) personaje modificador (0.1) mejorador (0.2) degradador (0.3) no consta (1) personaje conservador (1.1) protector (1.2) frustador (1.3) no consta

36. Tipos de personaje según su peso en la narración

- (a) Personaje principal
- (b) Personaje secundario

37. Posición moral de los personajes principales respecto a la acción

- (a) Personaje protagonista
- (b) Personaje antagonista
- (c) No consta

38. La transformación sobre la acción del personaje (perspectiva formal)

- (a) Éxito de la acción planeada para alcanzar su objetivo
- (b) Fracaso de la acción planeada para alcanzar su objetivo
- (c) Se desvía de la trayectoria inicial
- (d) No consta

39. La transformación respecto de la situación inicial de los hechos (perspectiva formal)

- (a) Mejora
- (b) Empeora
- (c) No consta

(E) Las características narrativas y formales de la serie

40. Autoría de la serie

- (a) Creador reconocido
- (b) Creadora reconocida
- (c) Equipo mixto formado por varios creadores
- (d) No consta

41. Años de emisión: (0) _____ *categoría de respuesta abierta

42. Plataforma en que se emite la serie: (0) _____ *categoría de respuesta abierta

43. Tipo de público que consume la serie

- (a) Según el sexo: (0) masculino (1) femenino
- (b) Según la edad: (0) infantil (1) joven (2) adulto

44. Género de la serie

- (a) Drama
- (b) Comedia
- (c) Comedia-romántica
- (d) Misterio/investigación

45. Temática de la serie ¹²

- (a) Ficciones familiares
- (b) Ficciones juveniles
- (c) Ficciones profesionales
- (d) Ficciones ambientadas en el pasado

12. La variable sobre la temática ha sido categorizada tras haber visionado las series y haber identificado los temas que aparecen reflejados en las tramas.

46. N° de temporadas de la serie: (0) _____ *categoría de respuesta abierta

47. N° de capítulos por temporada: (0) _____ *categoría de respuesta abierta

48. La duración de cada capítulo (temporalidad del relato): (0) _____ *categoría de respuesta abierta

49. Tipo de serie según la estructura dramática de sus capítulos

- (a) Serie unitaria
- (b) Serie antológica
- (c) No consta

50. N° de personajes que participan en la serie

- (a) N° de personajes femeninos: (0) ninguno (1) 1-5 (2) 6-10 (3) 11-15 (4) más de 15
- (b) N° de personajes masculinos: (0) ninguno (1) 1-5 (2) 6-10 (3) 11-15 (4) más de 15

51. El entorno de la serie

- (a) Descripción del principal escenario donde se desarrolla la serie: (0) _____ *categoría de respuesta abierta
- (b) Dimensión del escenario: (0) dimensión pública (1) dimensión privada

52. El contexto histórico de la serie: (0) _____ *categoría de respuesta abierta (contextualizar la época en la que se sitúa la serie)

53. Punto de vista de la narración

- (a) Narrador omnisciente (tercera persona)
- (b) Narrador primera persona (personaje protagonista)
- (c) Narrador testigo (personaje secundario)
- (d) Narrador múltiple (varios puntos de vista)
- (e) Narrador invisible (ausencia de narrador)

Capítulo 2: Marco teórico de la investigación

Para definir el marco teórico de la investigación se ha realizado una revisión bibliográfica sobre estudios anteriores, con el objetivo de identificar y clasificar los roles que se asocian a la representación del hombre y de la mujer respectivamente en la ficción televisiva. La investigación por tanto tiene como objeto **reflexionar sobre la construcción androcentrista de la cultura, de cara a cuestionar las representaciones que se están emitiendo desde la nueva ficción digital, en un contexto de reivindicación y transformación de los derechos civiles de la mujer,**

Además de profundizar sobre **las claves de funcionamiento dentro del entorno digital**, poniendo en entredicho las series que han sido creadas de forma específica para ser emitidas desde las nuevas plataformas, ante el inminente crecimiento de la oferta de series dirigidas al público femenino (D. Gavilán; G. M^a Navarro; R. Ayestarán; 2019). Teniendo en cuenta la capacidad persuasiva del medio televisivo, gracias a su componente atractivo y emocional (M. Chicharro, 2011), sumado a la capacidad de las series de televisión para naturalizar comportamientos sociales desde tramas cotidianas y su estructura continuada en el tiempo (T. Hidalgo-Mari, 2015).

2.1 La lucha civil de las mujeres durante la etapa contemporánea

La investigación se enmarca desde una perspectiva contemporánea, en un momento donde **el movimiento feminista ha logrado un alcance transversal entre las distintas generaciones de mujeres, asentándose en la sociedad española**, en la que más del 63% de la población se identifica como feminista, según los datos publicados por el “Centro de Investigación IPSOS” en el 2019 (El Confidencial, 2019).

Asimismo algunos hechos recientes han reflejado este cambio de paradigma pudiendo visibilizarse en acontecimientos como la celebración de la primera huelga feminista en España, la cual tuvo lugar en marzo el 2018 y fue considerada como una movilización sin precedentes en la historia de la lucha contra la desigualdad de géneros, posicionando a España en la vanguardia del feminismo (El País, 2018).

En el plano internacional cabe destacar el fenómeno *#MeToo* (“YoTambién”), arrancó en Estados Unidos a finales del 2017, cuando un grupo de mujeres denunció a través de las redes sociales las distintas situaciones de acoso y abuso sexual a las que se habían visto expuestas, a lo largo de su carrera profesional. Este fenómeno ha resultado determinante en el despertar de la conciencia feminista a nivel global, no solo ha dado voz a un problema

arraigado en las estructuras de la sociedad sino que, a partir del mismo, se ha tejido una gran red de apoyo entre mujeres de distintas partes del mundo.

Por tanto, ante este clima de aceptación social que existe en torno al feminismo, cabe preguntarse si se trata de un cambio superficial, motivado por su salto a la cultura *mainstream*, o responde ante un interés real de los medios por presentar nuevos contenidos. De hecho, se puede corroborar como alguna de las series -objeto de estudiada del análisis- fueron presentadas por los medios de comunicación, bajo la etiqueta de “feministas”, de cara a posicionarlas con esta imagen entre los públicos: “El feminismo a través de Las chicas del cable” (El Español, 2017); “Las chicas del cable llevan el feminismo a *Netflix*” (Cine Oculito, 2018); “Alianza feminista en lo nuevo de Élite” (Diario de Mallorca, 2020).

En definitiva cabe preguntarse **qué tipo de referentes femeninos se están presentando ante los nuevos públicos en la ficción contemporánea, si son representados de acorde a la realidad social o si por el contrario se continúa perpetuando los mismos modelos dominantes** (R. Mateos, 2007), en este punto también cabe subrayar la responsabilidad de los públicos a la hora de reflexionar sobre el tipo de contenidos que consumen, además de su capacidad para evaluar la correspondencia que existe entre aquello que consumen y la realidad social (T. Hidalgo-Mari, 2017)

2.2. Acercamiento teórico al concepto de estereotipo y la identidad de género

Los estereotipos se definen como **la imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable** (R.A.E., 2020), son la representación a gran escala de los rasgos más característicos de un determinado grupo social y funcionan como códigos en la comunicación entre individuos, dando lugar a imágenes preconcebidas sobre la realidad; además es posible diferenciar entre estereotipos de distintas clases -de sexo, de raza, de orientación sexual o incluso generacional- según el contexto en el que tengan lugar.

La investigadora E. Galán en su trabajo “Personajes, estereotipos y representaciones sociales” (2006) recopila distintas definiciones sobre la significación de los estereotipos, entre las explicaciones señaladas cabe destacar la expuesta por W. Lippmann (1922) quien entiende los estereotipos como **mecanismos para simplificar el proceso de percepción del individuo o grupo con su entorno**. Durante la década de los 50 la calificación del término evolucionó hacia una perspectiva más amplia, entendiéndose entonces como **un punto de vista consensuado que se imponía dentro de un sistema cultural sobre determinados grupos sociales** (T. Adorno, 1954), hasta finalmente concluir en la etapa contemporánea donde autores como Quin y McMahon (1997) ya hablan de **la imagen convencional que se**

ha construido sobre los prejuicios que existen sobre determinados grupos sociales, a partir de su historia, imagen y costumbres.

Estas construcciones culturales se han perpetuado a lo largo de la historia, de generación en generación, a través de la familia, la educación, la cultura y los medios de comunicación de masas (W. Lippmann, 1922). Tal es así, que en el ámbito de la ficción televisiva se han utilizado de forma habitual los estereotipos como recurso narrativo, ya que refuerzan el proceso de identificación del espectador con el relato porque se recurre a un imaginario que resulta común para los públicos, en definitiva **los estereotipos son una forma de categorizar que permite al ser humano distinguir, diferenciar y abstraer de la realidad los datos más importantes para poder clasificarlos en su proceso de percepción** (E. Galán, 2007).

Ahora bien, la investigación se centra en el estudio sobre las diferencias que se han establecido en la cultura entre las mujeres y los hombres (K. Deaux, 1985), pasando a denominarse **estereotipos de género** -estas construcciones sociales se definen como un conjunto de ideas generales que diferencian entre las características propias del universo masculino y del femenino. De hecho la investigadora L. Antolín (2004) alude a la significación etimológica de “rol” para definir su función, equiparándola al papel de los actores durante una representación, **es decir entiende que tanto al hombre como la mujer se les asigna un rol en función de su sexo, el cual les exige cumplir con una serie de expectativas sociales a lo largo de su trayectoria vital.**

A partir de la definición de esas ideas, se ha ido señalando cuál es **el comportamiento, las aspiraciones, las aficiones o el carácter propio de hombres y de mujeres**, es decir se han ido definiendo una serie de construcciones culturales que indican cuales son las características propias de su identidad y de su comportamiento en el mundo según el sexo de la persona (Sánchez y Fernández, 2012). Los medios de comunicación han jugado un papel activo en la construcción de los estereotipos de género (R. Mateos, 2007), en concreto la ficción televisiva ha sido responsable de perpetuar la imagen estereotipada de los sexos a partir de los personajes femeninos y masculinos (J. Belmonte, 2008) que se han establecido como prototipos en la cultura popular.

En este punto es importante hacer referencia a **la identidad de género** que es un concepto que se refiere a un contexto individual de la persona, ya que supone **la auto clasificación como hombre o mujer, que hace uno de sí mismo, sobre la base de lo que culturalmente se entiende por hombre o mujer** (F. López, 1998). Ahora bien aunque el proceso de construcción suceda a nivel unipersonal, sin embargo el aprendizaje de esos roles,

comportamientos y conductas se producen en la interacción de la persona con su entorno social (E. Barberá, 1998), de forma que este proceso daría lugar a la definición cultural de lo que significa la masculinidad y la feminidad.

La construcción cultural sobre los sexos identifica **la feminidad** como aquello relativo a lo femenino, es decir que posee características propias de la mujer (R.A.E, 2020), de forma que entendiendo el concepto de “mujer” desde una perspectiva estereotipada sobre los sexos, las características propias de **la identidad femenina serían aquellas relacionadas con el mundo de las emociones y el cuidado**; mientras que **la identidad masculina**, explicada desde el punto de vista hegemónico, se entiende como **el conjunto de valores, creencias, actitudes y conductas que se basan en el poder y la autoridad para interactuar con la sociedad** (N. Varela, 2013). Esta cuestión también ha sido abordada desde la antropología con trabajos pioneros como el de M. Mead quien, ya en los años 20, identificó que el significado de ser hombre y mujer era diferente en cada cultura.

2.3 La construcción social de la feminidad y masculinidad desde la ficción televisiva

De forma que las investigaciones sobre la construcción social de la mujer desde la ficción comenzaron a ser efectivas desde los años 80 (Gerbner 1998; Lauzen, Dozier y Horan, 2008; Glascock, 2001) cuando se advirtió de **la capacidad del discurso televisivo para establecer roles y modelos de comportamientos**. Se podría decir que esta línea de investigación arrancó tras la publicación de la obra, “Visual, pleasure and narrative cinema” (1975) de L. Mulvey, donde la autora advirtió sobre el posible adoctrinamiento de las mujeres desde la televisión, ya que las espectadoras llegaban a sentir placer frente a las mujeres que aparecían en los medios, ante esta evidencia se planteó la necesidad de crear nuevos referentes para combatirlo (A. Bernárdez, 2018).

Además a este trabajo se sumó el trabajo realizado por el feminismo de los años 70 centrado en “desenmascarar” la mirada androcentrista que ha invisibilizado la figura de la mujer dentro de la sociedad, llegando a afectar a las formas de entender cuestiones como: la sexualidad, las relaciones de poder o los derechos reproductivos (N. Varela, 2013). Además también se transformaron los modos de trabajo, uno de los principales cambios fue que las mujeres empezaron a considerarse también como “sujetos” centrales de los procesos de investigación (V. Baca, 1995).

Durante la etapa de la tercera ola la reflexión feminista giró en torno a la construcción de la identidad femenina desde la cultura de masas, se hizo hincapié en cuestiones como la representación de la sexualidad y del cuerpo de las mujeres desde los medios de

comunicación. En el marco del debate sobre las nuevas identidades de la mujer, surgió un posicionamiento postfeminista del movimiento, que defendía la liberación de la mujer a partir de reapropiarse de características entendidas tradicionalmente como “masculinas”, desde una actitud conservadora y regresiva frente a las reivindicaciones feministas tradicionales (A. Bernárdez, 2018).

La problemática ha sido que desde la ficción televisiva se ha enfocado en numerosas ocasiones la representación femenina desde un modelo de mujer postfeminista, que tal como explica en el trabajo de investigación “Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres” (2019) -se corresponde con un prototipo de “mujeres atractivas, cuya sexualidad está sobrerrepresentada, consumistas, con trabajos altamente cualificados pero que siguen asumiendo los presupuestos más tradicionales como el cuidado de la casa y el hogar o la subordinación a las parejas sentimentales” (D. Gavilán; G. M^a Navarro; R. Ayestaran; 2019: 371).

Desde los estudios sobre la influencia del *postfeminismo* en la representación de la mujer en las industrias culturales, se ha identificado como ejemplo representativo de este tipo de imagen femenina, dos producciones: “Sexo en Nueva York” (1998) y “Mujeres Desesperadas” (2004). Ante la proliferación de este tipo de series en la década de los 90, desde el feminismo crítico se ha trabajado para denunciar que esta construcción sustenta la idea hegemónica que relaciona la feminidad con la superficialidad, de hecho se instaura en el imaginario social un prototipo de mujer concreto: atractiva, consumista y dispuesta a ejercer su sexualidad en todo momento (R. Gill, 2007).

Por otro lado, en las investigaciones de género se apuntaba a que desde la ficción televisiva tradicional, la identidad de la mujer se definía desde su faceta familiar, en concreto desde su imagen como madre y esposa, quedando relegada al espacio privado -es decir, a su función en el hogar- frente a la importancia del ámbito laboral en la construcción de los personajes masculinos (C. Lacalle; B. Gómez; 2015). Esta construcción cultural sobre la mujer, desde la figura de madre y educadora, ya fue advertida por Simone de Beauvoir en su obra “El segundo Sexo” (1948), quien categorizó “la maternidad como una cuestión hetero designada”, es decir la reconocía como una atribución social peligrosa porque limitaba la construcción de la identidad femenina a su capacidad reproductiva, asentaba la creencia de que la máxima aspiración de la mujer en el sistema se reduce a ser madre.

Si bien es cierto que la industria televisiva se guía por el ritmo de las producciones estadounidenses -ya en los años 60 retrataban tramas transgresoras, de acorde a las transformaciones sociales, pudiendo ver en las producciones de la época modelos de familia

disruptivos- sin embargo esta evolución de los contenidos no se reflejó en la industria española, ya que estaba condicionada al contexto histórico de represión de esos momentos, que se regía por los valores infundados desde el régimen dictatorial franquista, lo que determinó que la figura de la mujer en la ficción quedase relegada a ser retratada desde un rol conservador (T. Hidalgo-Mari, 2017).

De hecho así se explica en la pieza audiovisual, “Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad 1930–1980” (2012)¹³, en la que explica que el modelo de feminidad actual fue promovido desde el ideario del régimen franquista, en concreto desde la *Sección Femenina*¹⁴ y la Iglesia Católica. Estas dos organizaciones se establecieron para difundir los valores de la sociedad de ese momento, en referencia a la figura de la mujer se centraron en reprimir los avances sociales y civiles conseguidos durante la etapa anterior. De hecho, se instauró un ideal de mujer inspirado en la figura del *ángel del hogar* -rol construido en el contexto de la burguesía del siglo XIX- cuyas aspiraciones eran la reproducción y el cuidado de la familia.

Sea como sea, la representación de la mujer en la ficción dibuja un mapa de los roles y características atribuidos a la institución familiar por la sociedad, señalando actitudes, normas, valores, creencias o comportamientos convenientes (Greenberg y Neundorf, 1980: 293)¹⁵

Llegados a este punto para poder analizar el retrato social de la mujer en la historia de la ficción española, resulta de especial interés el trabajo realizado por T. Hidalgo-Mari (2017) quien propone un listado de roles, asociados a los personajes femeninos, a partir de su comportamiento en tres ámbitos: el contexto familiar, el profesional y cuando la trama está ambientada en una época pasada.

En primer lugar en la investigación observa que dentro **del ámbito familiar** la mujer es representada de forma mayoritaria en el rol de “madre cuidadora” -su motivación principal es el cuidado de los hijos- y lo ejemplifica con el personaje de Merche en “Cuéntame cómo pasó” (2001); también identifica el rol de buena esposa -se enfoca desde una perspectiva positiva porque siempre aparece dispuesta a cumplir los intereses de su marido- por otro lado también se refiere a aquel personaje femenino “que asume los cuidados”, sin ser la madre biológica, esta caso es visible en el personaje de Lucia en “Los Serrano” (2003).

13. Visto en el canal de YouTube de la UNED: “Mujeres bajo sospecha” (2012): <https://bit.ly/35hF4xC>

14. La sección femenina fue una organización creada en 1939, durante el régimen franquista en España, que se fundó para definir la “identidad nacional” de las mujeres. Citado en “CTCTX” (2019): <https://bit.ly/3ibrOhE>

15. Cita recogida en la investigación: “De la maternidad al empoderamiento. Una panorámica sobre la representación de la mujer en la ficción española” (2017) de T. Hidalgo-Mari.

Además, dentro de la estructura familiar también identifica el rol de “la hija” -es responsable y sumisa, no se rebela tanto contra los padres como los hijos varones- el de “la abuela”, que suele suponer una carga para la familia, mientras que el abuelo es el consejero de la familia. Por último, define un tipo de mujer “transgresora”, es aquella que se revela contra su situación, rompe el estereotipo común y suele ser representada por mujeres jóvenes.

La investigadora identifica que en **el contexto laboral**, centrado en las series de temática profesional 11, existe la tendencia común a presentar a las mujeres bajo las directrices de un hombre o en un rango laboral inferior al de los personajes masculinos. De igual forma, aquellas que consiguen ascender en la jerarquía profesional suelen aparentar una imagen “masculinizada”, por último concluye con que la maternidad suele interferir en el desarrollo de las capacidades técnicas de los personajes femeninos.

Por último, la investigadora señala una paradoja que sucede cuando la serie está ambientada en una época del pasado y es que a pesar de representar una etapa mucho más represiva respecto a los derechos civiles de la mujer, el rol de los personajes femeninos tiende a transformarse, adquiriendo gran protagonismo en la trama.

En este tipo de series los personajes femeninos tienden a romper los lazos familiares, con el propósito de lograr su propia libertad o por el bienestar colectivo; esta situación es visible en las series de “14 de abril” (2011) o “Isabel” (2012). A pesar de que en el pasado la incorporación de la mujer al mundo laboral, no se hubiese producido o fuese minoritaria, se tiende a representar a los personajes femeninos desde perfiles profesionales, eso sí en la mayoría de los casos en puestos relacionadas con “los cuidados” o con actividades entendidas como “femeninas” -enfermería, enseñanza o peluqueras- aunque también es habitual que se las relacione con negocios familiares o como parte de grandes familias burguesas.

Ahora bien en la etapa contemporánea tras la irrupción de las plataformas digitales, las nuevas series de ficción han apuntado hacia la transformación de los contenidos, en donde es visible una evolución de los estereotipos de género (D. Gavilán, G. Martínez, R. Ayestaran, 2019), que se aleja de los cánones tradicionales. En concreto, hoy en día es posible ver a mujeres representadas desde una imagen más transgresora, interesadas por cuestiones intelectuales y culturales, que investigan sobre su propia identidad sexual o incluso que renuncian al papel de la maternidad; además, en las nuevas narrativas se utiliza como elemento transformador la amistad entre mujeres, con la idea de combatir la dominación masculina y contradecir el estereotipo que relaciona la rivalidad entre mujeres, como propio de la identidad femenina (M^a. Menéndez; F. Zurián; 2014).

En este punto, se identifica como otra muestra de la transformación de roles en las nuevas series digitales, el refuerzo del protagonismo femenino en las tramas, que además se ha visto acompañado de un aumento en el número de personajes femeninos -siendo visible en el caso de “Las chicas del cable” (2017) donde un grupo de mujeres protagonizan y dan nombre al título de la serie- sin lugar a dudas, la cuestión sobre el protagonismo femenino es, en sí misma, una forma de transgresión porque lucha contra la invisibilización de las mujeres en las industrias culturales (M^a. Menéndez; F. Zurián; 2014).

Sin embargo, existen posiciones escépticas frente a la supuesta transformación de la representación social de la mujer, que apuntan a que en la ecuación, no solo importa que las mujeres sean las protagonistas de las historias, sino que también influye el tipo de historias que se siguen contando (C. Cascajosa, 2017). En esta misma línea de discusión, se sitúa la investigadora E. Galán quien explica que la transformación de los personajes femeninos en la etapa contemporánea se debe al interés comercial por parte de las cadenas, de acuerdo al crecimiento del movimiento feminista en la sociedad española y al reclamo social de las mujeres, quienes ya no se reconocen en ese tipo de representaciones (El País, 2009) ¹⁶

En cuanto a **la construcción social de la masculinidad desde el ámbito de la ficción televisiva**, se observa que el hombre ha sido representado desde los valores de: heterosexualidad, individualismo, ambición y competitividad (M^a. Menéndez; F. Zurián; 2014). Es decir, los personajes masculinos han sido presentados como individuos que reprimen sus emociones, que se relacionan de forma distinta con hombres y mujeres, ya que con ellas siempre prima su interés sexual (S. Cobo-Durán, 2011). Además, en cuanto a la representación hegemónica de su aspecto físico, se exalta la fortaleza y los músculos, ya que exaltan su virilidad (M^a. Menéndez; F. Zurián; 2014); desde donde se justifica que manifieste, en muchas más ocasiones que los personajes femeninos, un comportamiento abiertamente discriminatorio contra a las minorías.

Además, desde la perspectiva hegemónica la representación profesional de los personajes masculinos suele aparecer muy detallada, se les presenta como personajes que persiguen el éxito profesional, seguros de sí mismo y suelen actuar solos, con lo que están mucho más presentes en la esfera pública. Mientras que su intimidad apenas aparece representa, ya que no se les relaciona con el mundo de las emociones y de los afectos, esto provoca que dentro del entorno familiar, su figura perciba como aquella que da el sustento económico (M^a. Menéndez; F. Zurián; 2014).

16. Aparece citado en el artículo, “La mujer roza la igualdad (pero en la ficción)” (2009) del El País: <https://bit.ly/3m3aduD>

Como contrapunto, en el marco de la sociedad contemporánea, se ha definido **un nuevo modelo de masculinidad**, que rechaza los valores autoritarios y represivos que supone la “masculinidad tradicional”. De hecho en las series digitales se ha comenzado a representar personajes que se identifican con una masculinidad diversa, que interactúan desde roles que, tradicionalmente, se han asociado la imagen femenina como puede ser el mundo emocional (S. Cobo-Durán, 2011). Además, este tipo de masculinidad presenta a un hombre que es vulnerable, que duda de sí mismo, que acepta sus sentimientos, que no conoce sus aspiraciones vitales y que puede pedir ayuda a las mujeres (M^a. Menéndez; F. Zurián; 2014).

En definitiva y para concluir este apartado, el análisis sobre las representaciones de género se torna fundamental, ya que permite cuestionar el imaginario social que ha sido impuesto desde los medios; además ante el inminente aumento de la oferta de series de ficción en las plataformas digitales, cabe alertar sobre su capacidad para naturalizar modelos de comportamiento ante la audiencia (J. Belmonte, 2008; S. Guillamón, 2008). Por último, la reflexión feminista, sobre la representación social de la mujer, siempre se ha establecido en torno a las mismas preguntas, según se cita en el texto, “Cultura mediática y feminismo: identidad, política e ideología en el universo *mainstream*”, que se orientan en conocer:

¿Cuánto empodera o desempodera a las mujeres las formas en que son tratadas en la ficción?; ¿Las producciones culturales *mainstream* suponen una aniquilación simbólica o pueden empoderar sobre todo a las mujeres jóvenes?; ¿En qué lugar simbólico coloca la cultura popular a las mujeres?; ¿Qué lugar ocupan en la producción? (A. Bernárdez, 2017: 319)

2.3 La ficción televisiva en la etapa de las plataformas digitales y la cultura *mainstream*

En la actualidad, con la evolución del proceso de digitalización, se han producido cambios disruptivos que han afectado a las estructuras de las sociedades modernas, ante estas transformaciones la población mundial ha adoptado formas de convivencia que le permiten desenvolverse dentro del entorno 2.0. La comunicación digital se caracteriza por estar mediada por la tecnología, la cual ha definido la forma de relacionarse de los individuos con su entorno, que ha dado lugar a la aparición de un nuevo modelo en el que se han instaurado prácticas de acorde al contexto digital.

De hecho, en el ámbito de la cultura *mainstream* -anglicismo referido a la cultura mediática creada para las masas- se observa un **consumo marcado por la inmediatez, el elevado grado de difusión y la personalización de sus contenidos**, que generalmente responden a un formato de entretenimiento, el cual se ha impuesto desde la aparición de las

plataformas digitales -como *Netflix*- en el panorama mediático. De entre las plataformas disponibles, *Netflix* -que irrumpió en España en 2015- es el líder entre este tipo de servicios, desde algunos análisis de medios se le define como “el jugador principal en entretenimiento audiovisual ficcional accesible bajo demanda vía Internet” (L. Siri, 2016: 48).

Una de las pruebas que constatan el liderazgo de las plataformas digitales, en concreto de *Netflix*, se ha comprobado recientemente tras la publicación de los datos del último trimestre -que evalúan el impacto de la crisis sanitaria del Covid-19 sobre la industria audiovisual- los cuales revelan un incremento de 10,1 millones de nuevos suscriptores a la plataforma *Netflix*, durante un periodo de tres meses.

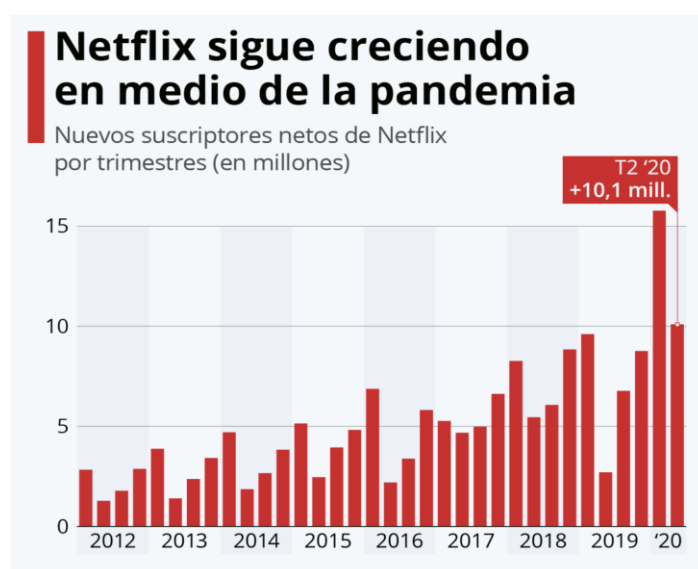


Figura 2: “Nuevos suscriptores netos de Netflix por trimestres (en millones)”¹⁷

La plataforma *Netflix* se caracteriza por ofrecer un servicio de contenidos *bajo demanda*, es decir permite al usuario visualizarlos en *streaming* -transmisión en directo de los mismos- lo que elimina cualquier limitación de tiempo y espacio, ya que puede acceder a ellos cuando y desde donde quiera, gracias a su disponibilidad multipantalla. Este nuevo paradigma no solo ha afectado al modo de comunicación unidireccional difundido desde los medios tradicionales, sino que las plataformas digitales han transformado el modo de consumo incitando a una visualización casi abusiva de los contenidos, en forma de atracón, fenómeno que ha sido denominado como *binge-watching* o maratón de series (M. Jenner, 2016), pudiendo afectar a los efectos que generan en el público.

17. Figura 2: consultada en la web de Statista: <https://bit.ly/2ZmrqWc>

Además, la irrupción de las plataformas digitales, la oferta de series de ficción se ha multiplicado y con ello hemos podido presenciar una renovación de las técnicas narrativas más tradicionales y la introducción de nuevas temáticas. Estas nuevas temáticas han estado marcadas por un enriquecimiento de contenidos dirigidos al público femenino, protagonizados, producidos y dirigidos por mujeres.

Ya en la década de los 90, series como *Ally McBeal* (1997-2002) o *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*, 1998-2004) empiezan a poner de moda la identidad de la mujer “empoderada”, que trabaja, tiene dinero y cierta libertad sexual; rasgos antes exclusivamente masculinos. Esto provoca un cuestionamiento de los tópicos históricos sobre la feminidad pero sigue sin satisfacer a un feminismo crítico, que denuncia el afianzamiento de un estereotipo conservador aunque teñido de libertad personal y empoderamiento (Gallager, 2014: 371), que continúa representando a una mujer superficial e hipersexualizada.

Este incremento de presencia femenina sin embargo seguía sin satisfacer a un feminismo crítico que por aquel entonces no tenía tanta fuerza o al menos tanta repercusión como la que posee en la presente cultura mainstream. En el presente mainstream en el que vivimos, con la repercusión de movimientos como el *#MeToo* (YoTambién) o *Time's Up* (El tiempo se acabó), surge un nuevo feminismo que influye directamente en el enriquecimiento en el catálogo de personajes femeninos en la ficción; siendo remarcable el aumento de representaciones de las distintas etapas de la vida de una mujer y de mujeres de diversa raza, sexualidad y clase social.

Esta nueva representación y forma de consumo tiene un efecto sobre la audiencia y puede servir de herramienta positiva para el cambio social, desarrollando mayores niveles de tolerancia en el espectador. Sin embargo, cabe señalar que a pesar de la evidente capacidad de influencia del medio televisivo, no se trata de un modelo lineal, basado en la causa-efecto, ya que el discurso mediático se limita a proponer la lectura sobre una realidad, la cual puede llegar a orientar, influir, modificar o normativizar el comportamiento de la audiencia (M. Menéndez, 2008).

Aun así es importante alertar sobre la responsabilidad social que adquieren los medios de comunicación como transmisores de modelos de comportamiento (N. Varela, 2013), influyendo significativamente sobre el proceso de aprendizaje de los nuevos espectadores, en un contexto de transformación social en la lucha por la igualdad de las mujeres.

Capítulo 3: Análisis e interpretación de los resultados

3.1 Análisis de las características narrativas de: Las chicas del cable (2017), Élite (2018) y Alta Mar (2019).

Las series seleccionadas como muestra de estudio, “Las chicas del cable” (2017), “Élite” (2018) y “Alta Mar” (2019), son producciones españolas originales de la plataforma digital *Netflix*, creadas en la etapa digital de la televisión, en concreto se han estrenado entre el periodo de 2017 y 2019. Las tres presentan una estructura seriada que se desarrolla durante ocho capítulos, durante cada temporada, además la duración de los capítulos es de aproximadamente cincuenta minutos, de acorde al género en el que se identifican, que sería el del drama -ya que las comedias o *sitcoms* presentan capítulos mucho más breves- aunque con pequeños matices en cuanto a la temática, con toques de misterio y comedia. En este punto cabe señalar la influencia de los relatos dramáticos en el aprendizaje de conductas sociales:

Las series dramáticas integran verdaderos discursos de realidad y están formadas por pequeños fragmentos que pretenden constituirse como un espejo de esta, ya que transmiten modelos de conducta, prejuicios, valores y toda una serie de comportamientos sociales (Galán, 2006: 65)

Otro punto interesante es **el contexto histórico** en el que se desarrollan las series - “Alta Mar” se ambienta en los años 40 tras el fin de la II Guerra Mundial, mientras que “Las chicas del cable” se enmarca en la ciudad de Madrid en los años 20 y “Élite” se desarrolla en el periodo actual- en este punto se toma como referencia para el análisis, la paradoja señalada por T. Hidalgo-Mari (2017) quien identifica un mayor empoderamiento de los personajes femeninos en las ficciones ambientadas en el pasado, a pesar de recrear un periodo histórico en el que los derechos civiles de la mujer estaban sometidos al control masculino. Este hecho se podrá comprobar durante el análisis sobre las dimensiones del personaje.

En cuanto al análisis desde una perspectiva narrativa, se ha observado que los personajes son representados de forma mayoritaria ocupando un rol activo, es decir que son la fuente directa de la acción, en un (88,23%) de las veces, sin observar grandes diferencias de género en el resultado, sin embargo existe un matiz y es que únicamente las mujeres aparecen representadas como personajes pasivos -objeto de las iniciativas de otros- en un (17,64%) de las ocasiones, este rol refuerza la imagen de sumisión, asociada desde la feminidad tradicional a la mujer.

Asimismo en las series estudiadas existe una **representación del protagonismo bastante igualitaria**, aunque con una ligera diferencia porque los personajes femeninos tienen una presencia del (47,05%) frente al (41,17%) de los personajes masculinos. A pesar de que la diferencia es mínima esto se suma a que las mujeres la trama en el (58,82%) de las ocasiones logran cumplir con la acción planeada, demostrando eficiencia y constancia, frente al (47%) de los personajes masculinos, además las mujeres consiguen progresar respecto a su estado inicial en la trama en un (52%) en comparación al (41,17%) del caso masculino.

El resultado permite observar es que la confluencia de todos estos datos dibuja un retrato empoderado de la figura femenina en la narrativa de las series analizadas, que apuesta por un prototipo de mujer acorde a la contemporaneidad, a priori alejado de los cánones convencionales de la ficción, donde “la mujer es habitualmente relegada al rol maternal y/o doméstico” (T. Hidalgo-Mari, 2017: 299)

La proliferación de las series impulsadas por las plataformas de contenidos (*Video On Demand*) ha multiplicado el volumen de contenidos dirigidos al público femenino, protagonizados, producidos y dirigidos por mujeres. Simultáneamente el feminismo y la movilización a favor del empoderamiento de las mujeres ejercen su influencia sobre la audiencia, y en particular sobre las mujeres (D. Gavilán; G. Martínez; R. Ayestarán; 2019: 368)

Desde un enfoque de género se observa que en el escenario principal de la trama, en las tres series, hay una presencia mayoritaria de la esfera pública, que del espacio doméstico (dimensión privada), que rompe con la representación convencional: ya que “Las chicas del cable” presentan a un grupo de mujeres que tienen su principal campo de acción dentro del espacio laboral, ejerciendo como telefonistas en el Madrid de los años 20, por otro lado la ficción de “Alta mar” se desarrolla en un trasatlántico-en relación con actividades de ocio y entretenimiento- y por último “Élite” sucede en el colegio de “Las Encinas”.

Por último, en cuanto a la categoría referida autoría es un elemento relevante en el análisis porque revela la intención del autor de esa obra, en este caso las tres series han sido creadas por un equipo variado, esto significa que en el proceso de creación han participado más de dos personas, quienes además no son figuras reconocidas como “autores”, es decir no tiene un estilo propio definitorio de sus obras. Este hecho ha provocado que las audiencias tengan la impresión de que no hay nadie detrás de lo que están viendo, es decir se naturaliza el artificio creando una pretensión de realidad, que asienta los estereotipos de ficción que han creado la construcción hegemónica de la mujer (B. Zecchi, 2014: 92)

3.2. La representación física de los personajes femeninos y masculinos en la ficción digital

La imagen física responde a un proceso de construcción cultural cuya evolución se ha visto condicionada por el contexto histórico, asimismo la apariencia del ser humano ha sido definida desde las diferencias de género impuestas en la cultura, que señala los rasgos específicos para hombres y mujeres, como consecuencia se ha perpetuado la imagen estereotipada de los hombres y mujeres en la sociedad, además en la etapa contemporánea la apariencia es definitoria a la hora de alcanzar el éxito profesional o de establecer relaciones sentimentales (E. Galán, 2006):

La construcción social de la masculinidad y feminidad ha supuesto formas corporales distintas y opuestas, así como también, manifestaciones gestuales, el control de las emociones, hábitos, gustos y actitudes diferenciadas entre sí, bajo una lógica donde las técnicas corporales femeninas difieren de las masculinas. (L. Zambrini, 2011: 144)

En el proceso de transmisión social los medios de comunicación han tenido gran influencia social la hora de trasladar modelos de belleza (Charles, 1990), entre los que se ha explotado la representación de la “juventud”, de hecho en la investigación una de los primeros indicios que se ha observado es que el rango de edad con mayor representación entre los personajes femeninos y masculinos es el comprendido entre los 18 y 25 años, en el caso de las mujeres con un (47%) mientras que aunque con los personaje masculinos la tendencia se repite pero existen algunos matices, por un lado el porcentaje disminuye hasta un (35%), aproximándose a los personajes que tienen entre 26 y 44 años que cuenta con un (23,5)% de la representación total.

A pesar de que algunas investigaciones contemporáneas hablan de una progresiva evolución de los estereotipos en la ficción actual, en cuanto a representar distintos estilos de vida, identidades y edades (D. Gavilán; G. M^a-Navarro; R. Ayestaran, 2019), sin embargo en el análisis se observa una tendencia opuesta a esta hipótesis, ya que se revela:

La invisibilización de la etapa de la vejez y de la diversidad racial, tanto para los personajes masculinos como femeninos, de hecho los datos exponen que la representación de los personajes mayores de 65 años se corresponde con un (17,64%) del total, quienes aparecen representando un papel secundario dentro de la trama en un (66%) de las veces; de igual forma sucede cuando se habla de la representación racial en las ficciones, ya que únicamente en un (11,76%) los personajes tienen una nacionalidad diferente a la española.

De forma que para entender la significación que tiene la apariencia física en la sociedad, ya que a través de la dimensión corporal es posible ejercer la presión y regulación social de los sujetos, bajo la presión de la norma (L. Zambrini, 2011: 143), se puede recurrir a las aportaciones de Slade (1994) quien entiende que además de los rasgos biológicos propios de cada uno con los que se nacen, también existe una influencia directa sobre la configuración de la imagen corporal de factores sociales, culturales e históricos, que van a resultar determinantes en la percepción que se tiene sobre los individuos (Slade, 1994; citado en J.I Baile-Ayensa, 2003).

Para reflexionar sobre la apariencia física de los personajes, se han establecido distintas categorías pero resultan, de especial interés, la relación entre el peso y la estatura, que reflejan que los personajes femeninos en el (100%) de los casos se identifican con una apariencia “saludable” y “estándar” ¹⁸, igual sucede con los personajes masculinos con un (94%) del total. Por tanto, el resultado refleja que existe una tendencia a representar a los personajes desde los cánones de la belleza clásicos de la cultura occidental, asimismo revela que en la cultura *mainstream* la representación de un “físico”, que no se ajusta a la normatividad, es minoritaria.

Bajo esta prisma, también resultan interesantes las diferencias de género en cuanto a la representación de los hábitos en hombres y mujeres, que tiene en cuenta el consumo de tabaco, bebidas alcohólicas y drogas, por un lado se ha observado que los personajes femeninos aparecen representados como “bebedoras” en un (64,70%), mientras que como fumadoras solo en un (17,64%), sin embargo llama la atención la sobrerrepresentación del mundo de las adicciones en la figura masculina, ya que los hombres aparecen retratados como bebedores en (82,35%) de los casos y como fumadores en un (58,82%).

En cuanto a la indumentaria con la que aparecen representados los personajes, resulta importante porque existe una relación clara entre la identidad de género y la moda. De hecho, el tipo de vestimenta ha ido evolucionado con el tiempo, asimismo en la cultura occidental la moda siempre ha cumplido una función social, que reflejaba la categoría social de los individuos, hasta la contemporaneidad donde se ha establecido una diferenciación binaria de las prendas, distinguiendo entre la ropa de hombres y mujeres. Por tanto, la moda se identifica como un código cultural que refuerza las fronteras entre las identidades de género binarias e inscribe significados culturales sobre los cuerpos (L. Zambrini, 2011: 139).

18. Las etiquetas de “saludable” y “estándar” se corresponden con los valores medios en las variables propuestas para estudiar el peso y la altura en el análisis de contenido.

De hecho, en la tesis -“Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo” (2011)- se contextualiza el origen de la moda, como elemento cultural y socializador, a mitad del siglo XIX porque es el momento en que se diferencia categóricamente entre la moda masculina y femenina, bajo esta distinción se expone que las mujeres deben presentar un estilo sensual que remarque su figura, mientras que el estilo masculino se caracteriza por transmitir serenidad y sobriedad, el cual se materializó en el traje de chaqueta. Estas diferencias se observan en las series analizadas, donde el (23,5%) de los personajes femeninos aparecen representados con prendas ajustadas, mientras que ningún personaje masculino vestimenta ajustada.

Estas tendencias se observan en los resultados recabados, que relacionan las diferencias de género con la vestimenta, ya que los personajes aparecen representados bajo una categorización binaria de la moda, donde el **(82%) de los personajes femeninos visten falda o vestido, calzan zapatos de tacón (88%) y aparecen maquilladas (70,58%)** -en la cultura hegemónica estas prendas se consideran exclusivas de la indumentaria femenina-; mientras que los personajes masculinos aparecen **vistiendo traje de chaqueta en un (47%) de los casos** -prenda identitaria de la imagen masculina- **o en un (23%) con el uniforme de trabajo**, de acuerdo a la relación que se establece desde la cultura estereotipada entre el hombre, el mundo laboral y la esfera pública.

En cuanto a la representación de la clase social, en primer lugar se ha observado que el (41,17%) de los personajes femeninos se posicionan en un estrato de clase alta, sucede lo mismo con los personajes masculinos, aunque estos aparecen por igual representados en las clases medias en un (35,29%) de las ocasiones. En cuanto al tipo de vivienda o inmueble que ocupan -reflejo del estrato social del personaje- en el (47%) de los casos las mujeres viven en una casa de dimensiones amplias, mientras que los hombres en un (35,30%), por otro lado se observa que en un (76,47%) los personajes femeninos comparten el inmueble con un familiar, mientras que los personajes masculinos el porcentaje se reduce a un (58,82%).

Por último, en cuanto a los resultados referidos a la representación de la clase social, se pueden obtener distintas lecturas:

Por un lado, desde el enfoque del feminismo *interseccional* ¹⁹ -categoriza la clase social como un estrato de opresión que se suma a la condición ser mujer, denunciando la posición del feminismo occidental privilegiado que le responsabiliza de invisibilizar a las clases trabajadoras, abandonando el debate sobre la feminización de la pobreza (B. Hook, 2000)- se puede observar que se cumple esta tendencia, ya que el retrato predominante es el de una mujer occidental privilegiada. Este retrato de la figura femenina podría encajar dentro

de la representación postfeminista, habitual en la cultura *mainstream*, que presenta un modelo de mujer que dispone de un trabajo cualificado, dinero, libertad sexual y se ubica en un ambiente urbano (A. Bernárdez y Moreno, 2017).

En segunda instancia, desde una perspectiva de género se puede observar la vinculación de la mujer al ámbito privado (a la dimensión del hogar), ya que en el (88,23%) de las veces aparece compartiendo vivienda, tanto con familiares como con amigos, mientras que en el caso de los personajes masculinos el porcentaje se reduce a un (64,70%). Por último otra diferencia visible es en cuanto a la “movilidad social” ²⁰, es decir la capacidad para ascender o descender de un estrato social a otro, donde los datos reflejan que este fenómeno únicamente se produce dentro del contexto masculino y de forma minoritaria, ya que solo ocurre en un (11,76%) de los casos totales.

3.3 La representación psicológica de los personajes femeninos y masculinos en la ficción digital

En cuanto a la caracterización psicológica de los personajes, en primer lugar se han observado los datos referidos **al tipo de personalidad**, ya que el temperamento se considera el epicentro de la psicología del individuo, que puede presentar diferencias relacionando variables como la edad y el sexo (E. Galán, 2006).

De forma que con los resultados obtenidos se ha observado que la personalidad de los personajes tiende a ser representada desde una perspectiva hegemónica, ya que los datos reflejan que los personajes femeninos manifiestan una personalidad sentimental en un (41%) de las veces -en relación con el mundo de las emociones y la capacidad sensitiva- mientras que los personajes masculinos suelen identificarse en un (41%) con una personalidad perceptiva-en relación con el mundo de las ideas y de la reflexión.

19. El *feminismo interseccional* es un marco teórico establecido por la teórica Kimberlé Crenshaw en 1989 para referirse a la confluencia entre identidades marginadas, identifica que a la opresión de las mujeres se les suma la cuestión de raza y la clase social.

20. La movilidad social es un concepto definido desde el campo de la sociología el cual se refiere al grado de movilidad del individuo hacia otros estratos socioeconómicos, con relación a la situación del lugar de nacimiento.

Asimismo el temperamento guía el tipo de acciones que ejecutan los personajes en la trama, las cuales se pueden analizar a partir **del objetivo que persigue y de las motivaciones** que le impulsan a actuar de esa manera, en esta ocasión se ha identificado una representación igualitaria de los mismos, ya que de forma mayoritaria los personajes persiguen objetivos que están relacionados con a su círculo social, en un (52,94%) en el caso de las mujeres y en un (41%) en el caso de los hombres. Sin embargo, se han observado diferencias cuando los datos se refieren a los objetivos laborales, ya que únicamente aparecen representados en el caso de los personajes masculinos con un (23,52%), esto se debe a la importancia de la esfera laboral en la construcción hegemónica de los hombres.

Pero, aun así, la principal diferencia de género se observa en cuanto a cómo consiguen los personajes alcanzar esos objetivos, en el caso de los personajes femeninos en un (70,58%) de las veces necesitan la ayuda de un tercero para lograrlo, de la que en un (58,82%) de las ocasiones es sustentada por un hombre, como contrapunto los personajes masculinos en un (64,7%) no necesitan ayuda para alcanzar su objetivo, sin embargo cuando reciben ayuda en un (66%) de las ocasiones es ofrecida por mujeres en un (66%).

En este aspecto se comprueba la correspondencia de esta caracterización de los personajes femeninos con la mujer postfeminista del nuevo siglo, ya que ésta continúa dependiendo emocionalmente de los hombres, a pesar de disponer de un elevado estatus socioeconómico (McCabe & Akass, 2006: 61) ²¹

En cuanto a la representación **del tipo de conflictos** que enfrentan los personajes, se ha identificado que la principal preocupación interna que manifiestan los personajes es poder progresar o mejorar su situación de vida -en un (71,42%) los personajes femeninos y en un (37,5%) los personajes masculinos- siendo relevante porque rompe con la construcción hegemónica de la mujer y contradice el estereotipo que relaciona la identidad femenina con una actitud conformista frente a la vida; además se ha identificado que se relaciona con el “prototipo de mujer transgresora” -definido por T. Hidalgo-Mari en su investigación- que señala que este personaje suele ser representado por mujeres jóvenes, igual que sucede en nuestro caso de estudio.

21. Citado en la investigación: “La representación de las mujeres trabajadoras en la ficción televisiva española” (2016) de C. Lacalle y B. Gómez

En esta misma categoría también se puede observar que existe una representación de la violencia machista, aunque sea de forma minoritaria (11,76%), sin embargo es relevante que desde la cultura *mainstream* se visibilice esta problemática de acuerdo con el feminismo que trabaja por denunciar las violencias ejercidas contra la mujer.

Otros elementos importantes, que definen la dimensión psicológica de los personajes son la religiosidad y la implicación política, ya que estas dos disciplinas indican el tipo de valores ante los que responde el individuo:

Por un lado, se comprueba que **la representación religiosa resulta minoritaria**, tanto en el caso de los personajes masculinos (11,76%) como en el de los personajes femeninos (23,52%), de los cuales los únicos que cumplen con los ritos religiosos -tales como rezar- son los personajes mayores de 65 años. En este caso, no se observa una diferenciación por cuestión del género, sino que se trata del fenómeno social denominado “secularización”, el cual están experimentando las sociedades occidentales en la actualidad -estudiado desde la década de los 70- que refleja una pérdida constante en los índices de religiosidad por parte de la población, lo cual se está viendo reflejado en los nuevos contenidos de la etapa digital.

Por último, **la representación de la política en las ficciones resulta casi anecdótica**, ya que únicamente un (14,70%) de los personajes se identifica con alguna corriente política. En cambio se observa una diferencia interesante, la cual indica que los personajes femeninos son los que aparecen mayoritariamente relacionados con el activismo político, con un (75%) del total, lo que indica una transgresión de la imagen de la mujer convencional, ya que la sitúa desenvolviéndose en la esfera pública, además con una actitud participativa e interesándose por el entorno socio-temporal de su época.

3.4 La representación social del personaje: ámbito laboral y relaciones interpersonales

Para analizar la dimensión social del personaje, referida a los contextos donde el personaje interactúa con otros, se han contemplado tres facetas: el perfil profesional, las relaciones sociales y su vida personal.

De forma, que **la representación televisiva sobre la ocupación laboral** siempre ha sido un tema de debate planteado desde el movimiento feminista, ya que históricamente la ficción se ha limitado a retratar a las mujeres desde su rol en el hogar, mientras que su presencia en el contexto profesional apenas estaba representada. Sin embargo, esta cuestión fue evolucionando a medida que las mujeres se incorporaron al mundo laboral, sumado a las reivindicaciones expuestas por el feminismo, que denunciaba la invisibilización de la mujer como trabajadora, provocó una evolución de las representaciones en este aspecto.

Aun así, desde el ámbito académico eran escépticos ante la supuesta transformación, ya que constataron que a pesar de que se había incrementado la presencia laboral de los personajes femeninos, en profesiones fuera de las dimensiones del hogar, aun así existía una tendencia a representarlas en puestos relacionados con la atención y el cuidado de las personas (Tous, Meso & Simelio, 2013), lo que subraya los estereotipos de género instaurados en la cultura. Asimismo los datos siguen reflejando que existe una mayor representación del perfil laboral en el caso de los personajes masculinos, quienes además tienden a ser caracterizados en puestos de mayor influencia y ocupando profesiones más cualificadas (Signorielli & Bacue, 1999; Glascock, 2001; Signorielli, 2009; Emons, Wester, & Scheepers, 2010).

Ahora bien, en la investigación se ha observado una tendencia a representar de forma elevada la ocupación laboral de los hombres y mujeres, ya que los personajes masculinos tienen una profesión en el (88,23%) de las veces y los personajes femeninos en el (76,47%). Eso sí a pesar de presentar porcentajes muy elevados para ambos casos, todavía se constata una diferencia de casi doce puntos en favor de los personajes masculinos, de hecho esta representación se corresponde con la situación real del mundo laboral en la sociedad española, en la que existe un sesgo de género a la hora de incorporarse al trabajo -según los datos publicado por el SEPE en el 2019 existe una diferencia entre hombres y mujeres, en la ocupación laboral, de once puntos porcentuales.²²

En segundo lugar se ha estudiado el tipo de profesión al que se dedican los personajes, para observar si se da la relación entre mujeres y profesiones orientadas al cuidado, en este caso se ha observado que no se cumple esta tendencia, ya que la representación mayoritaria se corresponde con la categoría de “otras profesiones”, que viene marcada por “Las chicas del cable” (2017), en la que los personajes trabajan como telefonistas. Existe por tanto transgresión de la imagen femenina convencional, ya que la representación de la figura de la “empleada del hogar” está presente solo en un (11,76%) de las veces, además que tiene la misma presencia que las profesiones afines con la creatividad.

22. Datos consultados en: “2019 – Informe del Mercado de Trabajo de las Mujeres. Estatal. Datos 2018” S.E.P.E (Servicio de Empleo Público Estatal): 18

En cuanto al rango laboral y a la capacidad de progresar en el trabajo, se ha observado que la mayoría de personajes, sin distinción de sexo, son representados en puestos de empleado y empleada, en un (47%) las mujeres y en un (35,29%) los hombres; ahora bien en cuanto a la presencia de los personajes en puestos de alto rango y cualificación, se ha observado un sesgo de género, ya que la mayoría de las veces son los hombres los que ostentan este tipo de puesto -con un (80%) del total.

Mientras que en cuanto al análisis referido a la progresión laboral se recoge una representación minoritaria para ambos casos, aunque es un poco más elevada para los personajes masculino, ya que en el (11,76%) de las veces consiguen ascender de categoría, mientras que las mujeres en el (5,8%) de los casos. Por último también se observa un desequilibrio en cuanto a la eficiencia en el trabajo, ya que se refleja que las mujeres los son en el (52, 94%) de las veces, mientras que los hombres en el (64,70%) de las ocasiones.

En cuanto al análisis sobre **la representación del ámbito familiar**, se plantea como punto de partida la construcción hegemónica que define la identidad femenina con relación a su función dentro del hogar -como madre y esposa- sin embargo, los resultados obtenidos reflejan que el aspecto familiar está muy presente en la caracterización de todos los personajes con un (82,35 %), además se representa de forma igualitaria para ambos sexos.

Sin embargo, en cuanto a **la representación de la maternidad y la paternidad** en el objeto de estudio, se ha identificado una presencia minoritaria de este rol entre los personajes, ya que solo aparece en el (29,41%) de los casos totales, aunque se puede comprobar un sesgo de género en cuanto a que la figura de madre (23,52%) es más representada, en comparación a la del padre (5,88%). Además las mujeres se ven expuesta a asumir toda la responsabilidad de los cuidados de los hijos en un (35,29%) de los casos, mientras los personajes masculinos únicamente en un (5,88%) de las veces.

Por otro lado se han observado diferencias en cuanto al deseo materno y paterno, ya que los datos reflejan que ningún personaje femenino aparece renunciando a la posibilidad de ser madre, en cambio sí existe una representación de personajes masculinos rechazando la idea de ser padres, aunque se manifieste de forma minoritaria (5,88%), este hecho subraya las diferencias de género, ya que en la cultura hegemónico el deseo de ser madre va intrínseco a la identidad femenina. También, resulta interesante en este aspecto, que los personajes femeninos siempre se manifiestan en una actitud *cariñosa, comprensiva y protectora* -tal como se recoge en la categoría de análisis- mientras que los hombres no.

De forma, que de primeras los resultados dejan entrever un sesgo de género en la representación de la maternidad y la paternidad en las series estudiadas, pero además se observa que es un tema que cuenta con una representación minoritaria en las tramas, ya que el (85,29%) de los personajes no son ni padres, ni madres. Estos datos pueden significar un retrato social de la sociedad contemporánea, en la que existe una caída constante en los índices de natalidad, tal como apunta E. Galán, en el año 1975 el número medio de hijos en España era de 2,8, mientras que en la actualidad -según los datos publicados por el I.N.E (Instituto Nacional de Estadística) en 2019- la cifra ha descendido hasta el 1,31, además la tasa de nacimientos en un solo año presenta una caída del (4,2%).²³

Paralelamente, tal y como se obtiene en el análisis estadístico de las series, las mujeres tienen hijos a una edad cada vez más tardía. Este retraso de la maternidad va estrechamente ligado a la inserción de la mujer en el mundo laboral y su mayor libertad para decidir cuándo tener hijos (E. Galán, 2007: 234)

Esta tendencia se ve reflejada en los resultados obtenidos, ya que el perfil de la “madre” es representado con personajes mayores de 45 años en un (75%) de los casos, mientras que el perfil del “padre” se relaciona con hombres situados en el rango de edad que va de los 26 hasta los 44 años. Además, si este dato se pone en relación con el de la ocupación laboral, que tal como mencionaba es del (76,47%), se corrobora el análisis planteado por E. Galán.

En cuanto a los resultados referidos a **las relaciones sentimentales** establecidas por los personajes en las ficciones, se constata que no existe una diferencia por cuestiones de género, sino que se evidencia un retrato inestable del amor, propio de la modernidad y de acuerdo a la teoría sobre los vínculos afectivos de Z. Bauman²⁴; de hecho, los datos reflejan que el (79,41%) de los personajes, sin distinción de sexo, tienen pareja, de los cuales el (81,48%) mantiene una relación inestable.

23. Los datos han sido consultados en el informe del I.N.E: “España en cifras” (2019): <https://bit.ly/2ZpM2gy>

24. Z. Bauman habla sobre la teoría referida a la inestabilidad de los vínculos amorosos en la modernidad en su obra “Amor Líquido” (2015).

Z. Bauman reflexiona sobre la inestabilidad de los vínculos amorosos en la etapa contemporánea, que considera que son provocados por el impacto de las redes sociales, lo que ha suscitado un temor generalizado a establecer relaciones duraderas, sustituyéndolas por “conexiones”, las cuales equiparan al modelo consumista, que aboga por sustituir los productos si no son satisfactorios. Además en este retrato social, propio de la etapa contemporánea, también se evidencia la representación minoritaria del matrimonio, en el que los hombres aparecen casados en un (23,52%) de las veces y las mujeres en un (17,64%).

Para él (o ella), tú eres la acción que hay que vender, o la pérdida que hay que minimizar y nadie pregunta a las acciones antes de decidir devolverlas al mercado, ni a las pérdidas antes de minimizarlas” (Z. Bauman, 2018: 35)

Por otro lado, se ha observado que las relaciones de pareja son presentadas desde un modelo relacional normativo en un (85,18%) de las situaciones, que contempla un tipo de pareja heterosexual formada por dos miembros, aunque si existe presencia de otro tipo de orientaciones sexuales -como la homosexualidad y la bisexualidad- se visibiliza de forma muy minoritaria (11,76%) ofreciendo un retrato muy poco diverso.

Desde otro punto del análisis, en este caso se ha observado que los resultados referidos a **la vida interior de los personajes** -las aficiones, las habilidades y las destrezas- refuerzan los estereotipos de género hegemónicos, ya que los personajes femeninos se caracterizan principalmente por su interés en actividades, acordes a la identidad femenina, tales como la danza (11,76%) o el ámbito de la moda/belleza (11,76%), mientras que los personajes masculinos disfrutan de planes orientados al ocio (29,41%), actividades deportivas (11,76%) y materias técnicas/científicas (11,76%).

Para concluir este apartado, se ha analizado la expresión verbal de los personajes, en términos generales, responde a una representación estereotipada de los géneros, ya que de forma mayoritaria se representa a los personajes femeninos en la esfera privada -dimensión referida al hogar- (67,70%), su tema de conversación más recurrente es sobre asuntos familiares (41,17%) y cuando hablan de otro personaje, lo hacen de hombres en un (47,05%) de las veces. Mientras que los personajes masculinos tienden a relacionarse en el espacio público (70,58%) y sus conversaciones giran en torno a aspiraciones futuras (23,52%);

Sin embargo, como contrapunto se observa un dato que contradice la imagen hegemónica, ya que los personajes masculinos se muestran más propensos a hablar sobre

cuestiones de su vida sentimental (23,52%) en comparación a los femeninos, esta representación encaja dentro del modelo de masculinidad, que se refiere a un tipo de hombre que se acerca al mundo emocional y acepta sus sentimientos.

Capítulo 4: Conclusiones

La ficción televisiva se impone como medio socializador para los públicos, en cuanto a que normaliza patrones de comportamiento y acerca a la audiencia su visión sobre el funcionamiento social. Esto lleva a reflexionar sobre la importancia de las tramas y de los personajes como elementos propios de la cultura popular, los cuales perduran en nuestro imaginario social - ¿quién no ha querido ir en el dragón de *Daenerys*²⁵ o asistir al instituto de *Física o Química*²⁶? - éstos perviven en nuestras conversaciones, recuerdos o en las relaciones que mantenemos, en conjunto se entienden como elementos que participan del proceso de construcción de la identidad de los espectadores.

Por ello mismo, resulta tan relevante el trabajo de cuestionar las representaciones propias de cada momento, en este caso se cuestiona las construcciones de género, que en la etapa contemporánea se van a reflejar en las ficciones digitales, las cuales funcionan como indicador del tipo de personajes masculinos y femeninos con los que se identifican hombres y mujeres. A esto se suma que en el nuevo entorno digital se ha manifestado “una proliferación de los contenidos dirigidos a mujeres”, los que nos lleva a reflexionar en profundidad sobre la construcción social de la mujer en la actualidad.

Antes de comenzar con el apartado de las reflexiones, cabe señalar que este trabajo analiza una muestra minoritaria, de toda la oferta de contenidos digitales disponibles, sin embargo permite aproximarse al comportamiento de las nuevas ficciones digitales, producidas en España para una plataforma en *streaming*, abriendo el campo de cara a un futuro, en el que poder ampliar el análisis al resto de plataformas disponibles en el sistema mediático, con la intención de conocer el comportamiento general en cuanto a las representaciones de género.

Tras haber recogido los resultados correspondientes al análisis, se van a considerar las preguntas propuestas por A. Bernárdez (2017) -citadas anteriormente en trabajo- desde donde se han podido observado distintas conclusiones, de acuerdo con el objetivo planteado para la investigación, que se orienta en conocer:

25. Personaje de la serie “Juego de Tronos” emitida en la plataforma digital HBO desde 2011.

26. Serie emitida durante la década de los 2000 en Antena3 que narra la vida en un instituto de Madrid

“Si la caracterización del personaje responde ante una representación estereotipada que define cuáles son las cualidades (físicas, psicológicas y sociales), el rol (papel o función dentro de la obra) y las características narrativas de la serie (género, tema, puesta en escena y temporalidad) en función de que sea hombre o mujer”

La representación de la identidad femenina en las series digitales tiende a ser representada desde un retrato estereotipado de la mujer; la primera reflexión arranca, en torno a “¿cuánto se empodera o desempodera a las mujeres las formas en que son tratadas en la ficción?”. En líneas generales, se identifican dos tendencias: una definición hegemónica de la maternidad y la apariencia física, frente a una imagen empoderada de la mujer dentro del contexto laboral.

La cuestión de la maternidad, aunque su presencia se ha reducido en las tramas, todavía el personaje de madre responde a una imagen muy estereotipada, ya que se ha comprobado que no se visibilizan otras situaciones, como el caso de mujeres que renuncian a ser madres, o desde el enfoque de la crianza, no se representa de forma igualitaria la cuestión de los cuidados, es posible observar cómo algunos personajes femeninos son definidos desde su faceta de madres. Por otro lado, se evidencia la relación entre belleza y éxito -mencionada por E. Galán- ya que la imagen mayoritaria se define por un aspecto joven y no racializado - la presencia de otras culturas es ínfima- que además se asocia a clases sociales altas.

Sin embargo, **esta tendencia se rompe cuando se retrata la ocupación laboral y las aspiraciones de los personajes femeninos**, ya que se muestra, de forma mayoritaria, un prototipo de mujer trabajadora activa en el mundo laboral y que trabaja fuera del hogar, además la mayoría de las veces aspira a poder progresar en la vida. La cultura popular ha visibilizado, ya desde los años 90 en las series de ficción, la inminente incorporación de la mujer al marco laboral, que se percibe como “seña de identidad de una mujer que no renuncia a las conquistas más significativas del SXX” (M. Chicharro, 2011: 29).

En las nuevas ficciones **se identifican rasgos propios de la contemporaneidad**, pero aparecen representados de forma sutil y no responden a un sesgo de género; este rasgo se evidencia en las relaciones sentimentales -en gran medida siguen siendo el tema central de las series- que se representan como inestables y cambiantes, en detrimento del matrimonio, siendo un rasgo identitario de la modernidad; asimismo se presentan otros tipos de modelos relacionales, con orientaciones sexuales diversas, en las que los personajes son protagonistas del relato aunque todavía de forma muy minoritaria.

La representación de **los personajes masculinos en la nueva ficción digital responde a un retrato estereotipado, en el que además no hay cabida para las “nuevas masculinidades”**, es decir aquellas que abandonan el retrato hegemónico del hombre. Este hecho se evidencia mucho más en el caso masculino, que en el de los personajes femeninos, lo que refleja una incompreensión de la mirada feminista, ya que ésta se centra en alcanzar una sociedad igualitaria, en la que identifica el retrato masculino como opresivo no solo para las mujeres, sino también para los hombres a quienes se les enseña en la cultura de ganar como única opción, que les conduce a replicar conductas temerarias (J. A. Lozoya, 2002) ²⁷

Para concluir la investigación que toma como objeto de estudio - “La representación de la mujer en las series de ficción de producción española emitidas desde la plataforma digital *Netflix* entre el 2017 y 2019”- poniéndola con relación a la pregunta planteada por A. Bernárdez sobre sí desde las producciones culturales *mainstream* se empodera a las mujeres, sobre todo a las nuevas generaciones:

Como consideración final creo que **la ficción *mainstream* funciona como altavoz de las representaciones hegemónicas**. Algunos de los cambios en las representaciones son un acto por parte de las plataformas de reapropiarse del discurso subversivo del feminismo, que recoge las preocupaciones que están latentes en la sociedad, con el objetivo de enfocarlas desde su terreno, ante la necesidad de adaptarse a los cambios estructurales de la sociedad, en consecuencia ofrecer una imagen “políticamente correcta” acorde al discurso dominante.

En resumen se ha identificado un retrato superficial sobre la transformación social de la mujer, aunque desde los contenidos digitales sea evidente la renovación de la posición de la mujer en algunos aspectos, como el refuerzo del protagonismo y el aumento de personajes femeninos en las tramas, sin embargo no se profundiza sobre la cuestión de forma real, siendo visible en temas como:

El refuerzo de la dependencia de los hombres, ya que se representa de forma mayoritaria (70,58%) a los personajes femeninos como sujetos que necesitan la ayuda de un tercero para alcanzar sus objetivos, frente al retrato independiente de los varones (35,3%). Las diferencias no solo son cuantitativas sino que existen discriminaciones cualitativas como la que muestra a las protagonistas incapaces de resolver tareas por sí mismas, siendo siempre personajes masculinos los que las “salvan”. A este hecho se suma también la invisibilización por parte del discurso mediático, de otras realidades sociales y de identidades femeninas diversas, tanto en el aspecto racial, cultural, físico como sexual.

27. Cita recogida en: “Feminismo para principiantes” N. Varela (2013)

En la etapa de la digitalización es posible encontrar plataformas de contenido que permiten a los usuarios ser creadores, a la vez que espectadores, que dan voz a las minorías y a discursos no hegemónicos, asimismo desde algunos estudios se entiende “la red” como aliada del feminismo, en cuanto a que es un recurso para la generación de noticias alternativas y del activismo social (Martínez y Escapa, 2007).

Ahora bien, cabe ser escépticos frente a esta postura, ya que las plataformas digitales forman parte del sistema mediático, de igual forma que los medios tradicionales, las cuales van a responder ante los intereses del discurso social dominante, de forma que si todavía no existe una igualdad de género real en la sociedad actual, los nuevos medios van a continuar trasladando la misma mirada superficial, como se ha corroborado. Sin embargo, resulta determinante desde el feminismo exigir una responsabilidad a los medios, como generadores de opinión y valores, sin abandonar el trabajo de cuestionamiento sobre el discurso que nos trasladan, a pesar de que este revestido de “supuesta renovación”, tal como apunta A. Valcárcel “el feminismo es la filosofía (o el arte) de la sospecha”.

Capítulo 5: Bibliografía

Belmonte, J. y Guillamón, S. (2008). Coeducar la mirada contra los estereotipos de género en TV. Universidad de Valencia. (España)

Bernárdez, A. (2017) Cultura mediática y feminismo: identidad, política e ideología en el universo mainstream. Universidad Complutense de Madrid (España)

Berbél, S. (2004). Sobre género, sexo y mujeres. Mujeres en Red. El Periódico Feminista: <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1994>

Casetti, F; Di Chio, F (1990): Cómo analizar un *film*. Gruppo Editoriale Fabbri, (Italia)

Chicharro, M. (2011) Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: Ally McBeal, Sex and the City y Desperate Housewives” Centro de estudios superior Felipe II. Madrid (España)

Cobo, S (2011). Uso de roles en la construcción de personajes: desde la Nueva Masculinidad a los estereotipos de género en *Misfits*. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión. Universidad de Sevilla (España)

Galán, E. (2006). Construcción de género y ficción televisiva en España. Universidad Carlos III de Madrid. (España)

Galán, E. (2006) Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. Universidad Carlos III de Madrid. (España)

Galán, E. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje. Para medios audiovisuales. Universidad Carlos III de Madrid. (España)

Gamba, S (2008). ¿Qué es la perspectiva de género y los estudios de género? (2008)- Mujeres en Red. El periódico feminista: <http://www.mujaresenred.net/spip.php?article1395>

Gavilán, D; Navarro, G. M.^a; Ayestaran, R (2019) Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres. Universidad Complutense de Madrid y Universidad Francisco de Vitoria (España)

González de Garay, B. Ficción online frente a ficción TV en la nueva sociedad digital (2009). Universidad Complutense (Madrid): <https://eprints.ucm.es/9856/>

González, A (2012). Los conceptos de patriarcado y androcentrismo en el estudio sociológico y antropológico de las sociedades de mayoría musulmana*. Collège de France/EHESS. Laboratoire d'Anthropologie Sociale

Gutiérrez, P ; Luengo, M^a. (2011). Los Feminismos en el siglo XXI. Pluralidad de pensamientos Universidad de Extremadura (España)

Hidalgo-Mari, T. (2017) De la maternidad al empoderamiento. Una panorámica sobre la representación de la mujer en la ficción española. Universidad de Alicante (España)

Hook, B. El feminismo es para todos (2000). Traficante de sueños. Madrid (España)

I.N.E (Instituto Nacional de Estadística): https://www.ine.es/prodyser/espa_cifras/2019/12/

Manca, P. Perspectivas del sector de Entretenimiento y Medios 2019-2023 (2019). P.W.C. (España): <https://pwc.to/2DPNTDN>

López Gutiérrez, M., & Nicolás Gavilán, M. (2016). El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario. ComHumanitas: Revista Científica De Comunicación, 6(1), 22-39

Martín, S (2014). Concepto de género: de las teorías feministas a las políticas públicas. La universidad pública española como estudio de caso. Universidad de Salamanca (España)

M^a. Serrano, M; Baca, V; M^a Serrano, E (1995) Nosotras y Vosotros según nos ve la Televisión. Instituto de la Mujer (España)

M^a Serrano, M.: Martín Serrano, Manuel (2004) Presentación de la Teoría Social de la Comunicación. In La producción social de comunicación. Alianza, Madrid.

Lacalle, Ch; Gómez, B. (2015) La representación de las mujeres trabajadoras en la ficción televisiva española. Universidad Autónoma de Barcelona. (España)

Mancinas, R. y Morejón, N. Presencia social de las mujeres en series de ficción y cine estadounidense: análisis de estereotipos, contextualización, diagnóstico y perspectiva” (2012)

Menéndez, M^ªI; Zurián, A (2014). Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy*. Universidad de Burgos (España)

Pérez, J.P (2015). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. Universidad de Málaga (España)

Sánchez, A. (2018). La imagen de la mujer en las series de ficción. El caso de ‘Las chicas del cable’ y ‘Sexo en Nueva York. Universidad de Valladolid. (Valladolid)

S.E.P.E (Servicio de Empleo Público Estatal). “Informe 2019 – Informe del Mercado de Trabajo de las Mujeres. Estatal. Datos 2018” (2019)

Siri, L: “El rol de Netflix en el ecosistema de medios y telecomunicaciones: ¿El fin de la televisión y del cine?” (2016). Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Varela, N. Feminismo para principiantes (2013). Ediciones B.S.A. Barcelona (España)

Zambrini, L (2011). Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo

Zecchi, B. La Pantalla Sexuada (2014). Ediciones Cátedra. Universidad de Valencia. Comunidad Valenciana (España)

Artículos web consultados:

CTCTX (2019). La Sección Femenina: el modelo abnegado de feminidad: <https://bit.ly/3ibrOhE>

El País: “El feminismo es cosa de las jóvenes (y de sus abuelas)” (2019): https://elpais.com/sociedad/2019/03/03/actualidad/1551638433_568255.html

El País (2018). Las series dan un vuelco al mercado de la televisión: https://elpais.com/economia/2018/08/17/actualidad/1534504090_124260.html

Mujeres en Red. Periódico feminista (2007). Palabras y conceptos clave en el vocabulario de la igualdad.: <http://www.mujaresenred.net/spip.php?article1301>

Netflix. Zona de prensa (2020). Las Chicas del cable, la primera serie original de Netflix hecha en España que enamoró al mundo: https://media.netflix.com/es_es/press-releases/cable-girls-final-season

UNED. (2012). Mujeres bajo sospecha: <https://bit.ly/35hF4xC>

Statista (2020). Netflix sigue creciendo en medio de la pandemia: <https://es.statista.com/grafico/21457/nuevos-suscriptores-netos-de-netflix-por-trimestres/>

Statista (2019). Evolución del porcentaje de individuos que vio la televisión en España de 1997 a 2019: <https://es.statista.com/estadisticas/475958/penetracion-de-television-en-espana/>

Agradezco a:

Las mujeres que me inspiran, mi madre y mis amigas.